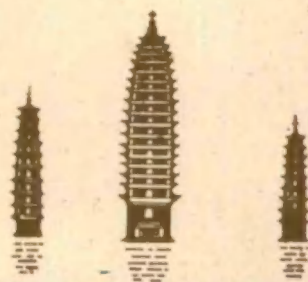


中国戏曲志云南卷丛书

中国戏曲志云南卷编辑部 编



白剧志

主 编 薛子言
副 编 张继成
马 鹏

文化艺术出版社

中国戏曲志云南卷丛书

顾问：杨 明

主 编：金 重

副主编：黎 方 郭思九

编 委：（以姓氏笔划为序）

吴 枫 金 重 杨 桐

郭思九 顾 峰 黎 方

戴 旦

音乐顾问：曹汝群

编辑部：主 任 黎 方

副主任 张一凡



ISBN 7-5039-0525-5/K·4

定 价：4.40 元

中国戏曲志云南卷丛书

白剧志

大理白族自治州文化局 编

主 编 薛子言

副主编 张继成

马 鹏

文化艺术出版社

1989年12月·北京

封面题字：杨 明

责任编辑：金 重

江达飞

张 桥

封面设计：石 宏

中国戏曲志云南卷丛书

白 剧 志

*

文化艺术出版社出版发行

（北京前海西街17号）

云南新华印刷二厂印装

*

开本850×1168毫米 1/32 印张6.5 字数163,000 插图23

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

印数：1000册（内精装100册）

ISBN7-5039-0525-5/K·4

定价：4.40 元

《白剧志》编辑组编辑

赵绍莲 寇邦平 魏树生

特约撰写条目人员

陈致德 张绍奎 李晴海 金 涌

陈瑞鸿 张绍兴 张 文

图片摄影

薛子言 马 鹏

提供图片资料人员

秦经玉 叶新涛 董汉贤 杨学英

赵绍莲 张 楠 张寿培 仝需基

李 洋 谢道辛 张继成

洱源县文工队

鹤庆县文工队

“云南地方艺术集成·志丛书”前言

云南是地处祖国西南边陲的多民族省份。各民族的音乐、舞蹈、戏剧艺术蕴藏极其丰富。为了将这些凝聚着各民族先人创造的灿烂文化遗产，和建国后各民族艺术工作者创造的优秀成果和经验，通过科学的体例，全面地、系统地记录下来，使之成为建设具有中华民族特色的社会主义新文艺的养料和参照系，我所在完成《中国民间歌曲集成·云南卷》、《中国戏曲音乐集成·云南卷》、《中国民族民间器乐曲集成·云南卷》、《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》、《中国戏曲志·云南卷》等五项国家艺术科研重点项目的同时，计划编辑出版“云南地方艺术集成·志丛书”，该丛书分系列编辑、出版。

各系列丛书分别定名为：《中国民间歌曲集成云南卷丛书》、《中国戏曲音乐集成云南卷丛书》、《中国民族民间器乐曲集成云南卷丛书》、《中国民族民间舞蹈集成云南卷丛书》、《中国戏曲志云南卷丛书》。各系列丛书由各个

省卷编辑部按各自的体例组织编纂，陆续分册出版，公开发行。

这套卷帙浩繁、绚丽多彩的系列丛书，在编辑出版过程中，得到了各地文化艺术单位，广大音乐、舞蹈、戏剧工作者和社会人士，及有关出版社的大力支持，在此一并表示谢意！

云南省民族艺术研究所

1989.3

编辑凡例

一、“中国戏曲志云南卷丛书”属“云南地方艺术集成·志丛书”中的一个系列。

二、本丛书系戏曲专业志书。通过充分吸收历年来各方面对我省戏曲进行理论研究的成果及有关资料，系统地记述云南一个地区的戏曲或一个剧种的历史和现状，及代表性的人、事、艺、物，以反映我省戏曲改革的客观实际，体现戏曲艺术发展的规律，有利于戏曲的推陈出新和戏曲科学研究的建设，繁荣我省社会主义戏曲事业为宗旨。

三、本丛书以马克思主义为指导思想，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是的原则。只记已存之物，不书未成之事。寓是非褒贬于记事之中。不重论说和描写。

四、本丛书所论及的人和事，力求客观、公允、准确。凡属尚无定论的问题，均采取诸说并存，但都应持之有据；妄说、臆断、传说，均不作为学术见解记述。

五、本丛书按省内现行区划和现有剧种，分别出版各地、州市戏曲志和剧种志。各地方戏曲志只记述本地与戏曲有关的内容。上、下限根据各地区、各剧种的实际情况而定，但必须在同一本志书中取得一致。

六、各地方戏曲志和剧种志，均按综述、图表、志略、传记四大部类顺序排列。

第一部类综述。以历史时期为序，根据史料概括地叙述本地

区（或本剧种）戏曲活动的历史和现状；综述是一个总纲，对全书起着统领全局的作用。

第二部类图表。包括大事年表、剧种表、剧种分布图（或剧种流布图）。大事年表，以年为序，月日开头，用记述体提纲挈领地记述一方戏曲或一个剧种的大事。剧种表只用于地方戏曲志，包括名称、别名、形成或传入时间、形成或传入地点、所唱腔调、流布地区及备注等项目。剧种分布图用于各地方戏曲志，剧种流布图用于各剧种志；全省性的剧种志，其流布图按全省行政区划图划到各地、州、市，带地域性的剧种志和地方戏曲志，其流布图或分布图按各地、州、市行政区划图划到县（或相当于县的区）。

第三部类志略。包括剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、演出场所、机构、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀、其它等十三个门类，分别记述有关内容。各个门类的设置，均从各地区、各剧种的实际情况出发。

剧种。以剧种为单位设置条目，分别记述本地所有剧种形成发展的历史和现状，并简要地叙述其声腔、剧目和特点。外来剧种只记述在当地存在的状况，包括其传入和盛衰的历史。各剧种志不再列剧种条，将其内容并入综述。

剧目。分概述及代表性剧目两项。概述主要记述本地戏曲（或本剧种）剧目的数字；剧目的来源、分类及特点；中华人民共和国建国后剧目的建设、发展及整理、改编、创作情况。代表性剧目的选择范围，包括剧本与演出有特点的传统剧目，整理改编的传统剧目，新编历史剧、传说故事剧及现代题材剧目。每个条目，应从不同剧目的实际出发，分别记述其名称、别名、声腔剧种、作者或整理改编者、编演年代、首演（或演出）单位、主要演员、导演、音乐设计、舞台美术设计；题材来源，版本及收藏情况；故事提要；特点、成就和影响。

音乐。分概述、代表性的剧种音乐及选例三项。概述主要记述当地剧种音乐和主要声腔的种类及其概貌。每一剧种音乐设置一个大条目，着重记述本剧种音乐的渊源、衍变及其发展；唱腔音乐，包括唱腔结构、音阶调式、旋律风格、演唱特点及唱腔伴奏方法；伴奏音乐，包括乐队的沿革、建制及特殊乐器、常用曲牌、锣鼓经的类别、功能、特点及革新；选例，包括音乐设计选例、唱腔选例及伴奏音乐选例。

表演。分概述、代表性的剧种表演及选例三项。概述主要记述当地剧种表演艺术的分类，传统戏的排演情况，和建国以来新的导演制度的建立等情况。每一剧种表演设置一个大条目，着重记述本剧种表演历史、艺术分类或行当沿革、体制及特点。选例包括剧目表演选例、导演选例及特技选例。

舞台美术。分概述和选例两项。概述着重叙述本地区（或本剧种）舞台美术的历史沿革与发展，不同类型剧种在舞台美术上的不同特色，建国后本地区（或本剧种）舞台美术的变化等。选例分别按脸谱（或面具）、扮相、服饰、砌末、传统戏的舞台陈设及新编剧目的舞台美术设计等开设条目。

机构。包括科班与学校；班社与剧团；票房（社）与业余剧团；行会、协会、学会与研究机构；作坊与工厂等。按此顺序，以每一机构名称设条，以成立年代为序，举要记述。内容包括名称、性质、剧种、成立年代；沿革；成员状况；社会影响及贡献。成员状况中着重在对机构的创立和发展有重要建树、贡献的主要领导和主要业务人员。

演出场所。分概述和演出场所举要两项。概述主要记述本地区戏曲演出场所衍进的历史和现状。需要开条的演出场所，主要包括：过去农村的演出场所，如庙台、草台、祠堂等；过去城镇的演出场所，如茶社、会馆、戏院等；建国后新建的演出场所，如专营剧场、影剧兼营剧场、开放性会场等。

演出习俗。分概述和演出习俗举要两项。概述主要叙述本地区历代乡村、城镇的演出习俗或本剧种的演出习俗，建国以来对旧有习俗的改革及新的习俗的建立等等。然后以一个习俗开列一个条目，简要地记述其活动特点。

文物古迹。包括戏曲雕刻、戏曲壁画、戏画、碑文、文告、戏单、剧照及剧本等。但都应是确有文物价值者。以一件文物或一所古迹为单位开设条目。文物的内容包括名称、出处、年代、特点及艺术价值等。古迹的内容包括名称、地点、地形、方向、装饰、修建年月及变迁情况等。

报刊专著。报刊指戏曲专业报纸及刊物，公开发行或内部发行的均可，综合性报纸的戏剧副刊及综合性刊物的戏剧专栏亦可。专著指含有戏曲的戏剧史著、论著、研究性质的资料专集等，本地作者在本地出版的或在外地出版的均可，公开出版的或内部印行的亦可。以一种报刊或一种专著开设一个条目，内容包括名称、作者或编者、创刊或出版年月、公开或内部发行、版本和收藏情况；内容提要；影响及客观评价等。

轶闻传说。记述各地区、各剧种具有一定意义的轶闻趣事。以一条轶闻或传说开设一个条目，生动形象地加以记述。

谚语口诀。谚语是熟语的一称，戏曲界的谚语大多反映了艺人生活斗争和进行舞台艺术创造的经验。口诀大多为艺人们学戏教戏、勤学苦练、创造角色及掌握技术技巧而编成的如顺口溜一类的语句。一条谚语一个条目，加以简单的注释，并说明流行的剧种或地区。

其它。包括名人题辞、戏曲对联等无法列入以上门类的内容。

第四部类传记。立传人物包括剧作家、理论家、评论家、教育家、活动家、演员、导演、琴师、教师、音乐、舞台美术、后台人员等。立传人物应是在各地方戏曲志或剧种志下限年月以前逝世

的并有一定成就、贡献和影响的；坚持生不立传，但活人可以上书。立传人物以生年为序排列，生年不可考者，可酌情列入适当位置。传记的内容包括姓名、生平年代、艺名或笔名、籍贯、性别、民族、从事专业；生平；艺术活动经历；成就、贡献和影响。

七、本丛书插图分黑白与彩色两种，黑白插图插在有关门类，彩色插图列在正文之首，并在有关内容中说明参见插图某幅。

八、本丛书一律用规范化的现代汉语撰写。所用字体，以中国文字改革委员会正式公布的《简化字总表》、中华人民共和国文化部和文字改革委员会联合发布的《第一批异体字整理表》为准。

九、本丛书纪年，中华人民共和国成立以前以年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立以后，用公元纪年。

十、各地戏曲志、剧种志书后，附录本志主要参考书目等。

《中国戏曲志·云南卷》编辑部

目 录

综 述 图 表

大事年表11

流布图插

志 略

剧目25

《人勤花茂》28

《上关花》29

《火烧磨房》29

《水寨演武》30

《扫平江南》30

《红色三弦》31

《牟加陀开辟鹤阳》32

《苍山红梅》32

《苍山会盟》33

《君臣会》34

《兵困燕山》34

《两把镰刀》35

《杜朝选》36

《审公公》36

《取高平》37

《施善泽入社》37

《重三斤告状》38

《赶三月街》38

《旅社之夜》39

《望夫云》39

《崔文瑞砍柴》40

《黑水关》41

《宴仪下科》41

《蝶泉儿女》42

音乐43

白剧音乐的渊源、流变及
其发展43

白剧唱腔音乐48

吹吹腔唱腔48

大本曲唱腔54

白剧伴奏音乐61

乐器、乐队沿革及建制62

曲牌音乐	64
打击乐	66
选例	70
剧目音乐设计	70
《杜朝选》的音乐设计	70
《上关花》的音乐设计	72
《苍山红梅》的音乐设计	72
《望夫云》的音乐设计	73
《蝶泉儿女》的音乐设计	74
吹吹腔戏唱腔	75
哥哥送妹到鹤坡——洱	
源〔高腔〕	75
家住山东历城县——鹤	
庆〔高腔〕	79
待她莫亏心——云龙	
〔平腔〕	81
将你好比一朵莲——云	
虎〔一字腔〕	82
花开好风光——剑川	
〔平腔〕	84
年迈苍苍多命苦——洱	
源〔大哭腔〕	85
大本曲剧唱腔	88
未出言来心内喜——〔平	
板〕转〔脆板〕	88
做官就是吃百姓——〔高	
腔〕	93
未出言来好伤悲——〔大	

哭板〕	95
耳听更鼓来山外〔阴	
阳板〕	96
恨海永难填——选自	
《望夫云》	98
唢呐曲牌	102
〔将军令〕	102
〔开打曲〕	103
〔过场曲〕(正官)	104
锣鼓经	105
〔双飘带〕	105
〔单飘带〕	106
〔白扫头〕	106

表演	107
行当沿革	109
行当体制	110
身段谱	112
辟四门	112
二换腿	112
跑马	112
灵官手	113
垫步	113
摇旦步	113
靠步	113
跳步	113
跳场	113
英雄生的表演程式	114

表演选例115

《宴仪下科》中宴仪的表演...115

《杜朝选》中杜朝选的表演...116

《上关花》中县官的表演...117

《水寨演武》中的武打处理...117

《兵困燕山》中程迥德的表演...118

《崔文瑞砍柴》中崔文瑞的表演...119

《芦花荡》中周瑜的表演...120

《红色三弦》第三场中董晋才的表演...122

《望夫云》中“选婿”的导演处理...122

《望夫云》“雪围”中阿凤的表演...123

《苍山红梅》“阶级情深”中普大爷的表演...124

舞台美术127

吹吹腔传统戏演出的舞台陈设...128

鹤庆打板箐吹吹腔戏脸谱...130

云龙箐干坪吹吹腔戏脸谱...131

洱源地区吹吹腔戏脸谱...131

云龙汤邓吹吹腔戏脸谱...132

《望夫云》中鸡头神的面具...133

《望夫云》中南诏王的王帽头囊...133

赤藤杖...134

龙头刀...134

霸王鞭...134

八角鼓...135

《望夫云》第七场岩石花片的设计...135

《望夫云》尾声云车的设计...136

《苍山红梅》第四、六场的舞台美术设计...137

机构138

剑川县象图吹吹腔戏业余剧团...138

鹤庆县打板箐吹吹腔戏业余剧团...138

剑川县上兰乡吹吹腔戏业余剧团...139

洱源县兰林吹吹腔戏业余剧团...139

洱源县大松甸吹吹腔戏业余剧团...140

洱源县波大邑吹吹腔戏 业余剧团	140
云龙县汤邓吹吹腔戏业 余剧团	140
云龙县下坞吹吹腔戏业 余剧团	141
云龙县箐干坪吹吹腔戏 业余剧团	141
云龙县大达吹吹腔戏业 余剧团	142
大理县周城文艺宣传队	143
大理州文化艺术学校	143
大理市业余文工团	143
大理市吹吹腔剧团	144
大理州白剧团	144
大理州毛泽东思想文艺 宣传队	145
洱源县文工队	145
云龙县文工队	146
剑川县民族文工队	146
鹤庆县文工队	147

演出场所	148
大理周城古戏台	150
丁槐家庭院戏台	150
鹤庆母屯戏台	151
云龙宝丰戏台	151

洱源兰林村兴文寺戏台	151
鹤庆县人民礼堂	152
鹤庆县工人礼堂	152
云龙县礼堂	153
洱源县政府礼堂	153
大理州人民礼堂	154
下关工人礼堂	154

演出习俗	157
敬戏神	157
镇台	159
三出首和扎金榜	159
迎本主唱戏	160
闹棚	160
贺灵	161
六邀会	161
春王正月	161
栽秧会	161
田家乐	162
谢谷神	163

文物古迹	164
《词记山花·咏苍洱境》 碑	164
洱河祠碑记	164
鹤庆打板箐吹吹腔戏手 抄本	165
大理周城古戏台木雕	166

洱源波大邑古戏台匾额	166	倾家荡产为唱戏	173
云龙汤邓木雕戏神	167	唐贡山制戏箱以此谋生	173
报刊专著	168	写戏文免遭危难	174
《大本曲音乐》	168	爷爷变叔叔	174
《白族大本曲剧及吹吹 腔剧参加演出剧本集》	168	谚语口诀	176
轶闻传说	169	其它	177
吹吹腔的传说	169	匾额	177
建盖兰林兴文寺戏台的 传说	170	戏曲对联	177
双猴挂印	170	传 记	
人老莫看三国	170	张相侯	181
活张飞	171	李贵文	181
县长也难违台规	171	张秀明	182
必本六	172	劳万兴	182
唐宋不分	172	杨文卫	183
康茂才挡諒	172	李俊轩	184
一唱吹吹腔，世道要变 样	173	杨 汉	185
		尹述尧	187
		杨绍仁	187
		张李人	188
		杨元寿	189
后 记 (大理州文化局《白剧志》编辑组)	191		
附 录 主要参考书目	193		

白剧，是流行在云南大理地区的少数民族剧种，它包括吹吹腔戏和由曲艺大本曲发展而来的大本曲剧。吹吹腔戏，是大理地区白族、彝族群众演唱的一个剧种；大本曲是白族人民演唱的一个曲种，建国后发展成为大本曲剧，并与吹吹腔戏合流为白剧。但是，直到如今与白剧存在的同时，吹吹腔戏、大本曲剧依然存在于民间。

一、古代大理地区与白剧 形成有关的艺术活动

云南的白族，据1982年统计，有一百一十二万，其中，百分之八十以上聚居在位于云南西部的大理白族自治州。大理是云南文化发展较早的地区之一。在大理、宾川都发掘出新石器时期的遗址，说明三千多年以前，这一带的居民已从事农耕，能制陶、纺织。从剑川发掘出来的铜石并用遗址来看，约在商代末期，这里开始进入青铜器时代。从祥云大波那发掘出来的铜棺墓看，到战国时期，大理地区的矿冶技术已相当发达。

白族的歌舞“打歌”，集诗、歌、舞于一身，它起源于何时，尚无定论，但历代在民间相传，已颇久远。

晋常璩在《华阳国志》中记载，当汉武帝令人修筑“西南夷道”时，云南产生了一首《行人歌》：“汉德广，开不宾，渡博南，越兰津，渡兰仓，为他人。”歌里说的博南，即今日大理州的永平县，兰仓即澜沧江。唐樊绰所撰《蛮书》，载有一首《河賧贾客》：“冬时欲归来，高黎贡山雪，秋夏欲归来，无那穹賧

热，春时欲归来，囊中络赂绝。”随着交通、贸易的发展，产生了这些歌谣。

公元739年，皮罗阁统一六诏，建立南诏，成为云南独立的地方政权。南诏曾在前后五十年间，派了近千人去成都留学，大量吸收了汉文化。杨奇鲲、段宗义等白族诗人，用汉文写诗，作品收入《全唐诗》、《全唐文》。明章璜在《图书编六则》中说：

“凤伽异入朝，得乐一部归，是沿中国之乐也。”这是指唐王朝送胡部乐、龟兹乐给南诏。唐德宗贞元十年（公元794年），南诏与唐发生战争，前后四十年。战争期间，南诏曾于唐太和三年（829）攻陷成都，使那里的“音乐伎巧无不荡尽……蛮共掠九千人，成都郭下成都、华阳两县只有八十人，其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫两人”。（唐李德裕《李文饶文集》卷十二《论杜元颖追赠第二状》）南诏与唐重新和好后，唐贞元十六年，异牟寻向唐献歌舞《南诏奉圣乐》。《新唐书·礼乐志》：“南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。”南诏时期，与唐王朝的文化艺术交流是颇为活跃的。今人徐嘉瑞在《大理古代文化史稿》中说：“南诏音乐，融骠国乐之成分最大……骠国乐系佛曲，今日大理唱本（大本曲），乃佛曲系统，其来甚古也。”这是提到大本曲源流的唯一文字记载。清杨琮的《滇中琐记》称：“大理有绕山林会……相传起于南诏。”绕山林是白族祭祀本主的节日歌舞活动。南诏时代的《南诏图传》、剑川石钟山石窟的石雕等，以后都成为白族进行艺术创作的借鉴资料。

大理国时期，大理国与宋王朝仍有文化艺术交流，《宋史·大理国传》载：“政和六年（1116），遣使李紫琮等贡马三百八十匹及麝香、牛黄、细毡、碧玕山诸物，……又有乐人，善幻戏，即大秦鞞轩之遗，名五花鬻弄，徽宗爱之，以供饮宴，赏赐不赀。”《五代会要》卷三十“南诏”条说：“续有转牒，称都

督爽大长和国宰相布燮等，上大唐皇帝奏疏一封（按：时唐已亡十几年，郑氏不知为后唐庄宗，故称舅）自鹤拓（今大理）发递，所署有彩笺一卷，转韵诗一章，章三韵，共十联，有类系统词。”今人尤中称此诗为白族民歌诗词及大本曲中所用的“山花体”。

宪宗三年（1253）蒙古军攻占云南，大理国亡。元代，大理地区与白剧渊源有关的歌舞艺术活动的文字记载很少。

二、明、清两代大理地区与吹吹腔有关的戏曲活动和吹吹腔的活动

明代，大批汉族移民进入云南。汉族的文化艺术也随之大量输入。在这一时期中，出现了许多用“山花体”格式制作的诗词碑文。刻于明景泰元年（1405）的《词记山花·咏苍洱境》碑是其中的代表。碑中的诗词，以四句为一段，前三句每句七字，第四句五字，这是“三七一五”的结构方式，与前代的“转韵诗”有承袭关系。大本曲及后来的白剧剧本唱词，就多用这种结构形式。

明代与吹吹腔有关的歌舞活动，文字记载的有明王图一《南平关下闻熨子曲》：“熨人熨字唱声奇，一句高高三字迟。”明杨慎的《观秋千》：“滇歌熨曲齐声和，社鼓渔灯夜未央。”明何蔚文《大理》：“点苍红遍茶花坞，樵径山歌唱熨腔。”《徐霞客游记》中载道：“薄暮，尹返（尹为土巡司），更具酌，设鼓吹焉。”这里说的“熨腔、熨曲”，当指洱海地区先民演唱的曲词，“鼓吹”当是器乐演奏，是否与吹吹腔的唢呐演奏有关，待考。

明代，杨慎（1488—1559）在大理居住时，于嘉靖十六年

(1537) 作杂剧《洞天玄记》。杂剧形式已传入大理。

大理地区建筑最早的戏台有资料可查的，是云龙知州周宪章于天启年间（1621—1628）在下坞州衙内修建的门楼戏台。但没有文字记载这戏台有什么戏剧演出活动。

今人杨明，在他的《白族吹吹腔传统与源流初探》一文中认为“白族吹吹腔的名称叫做吹腔……实际属于罗罗腔，源是出于弋阳系统。”“什么时候弋阳腔传入白族地区最有可靠性呢？我们认为当然以明洪武年间最为可能。”他认为明王朝在大理地区实行军屯民屯，“至今白族人民中往往还有自称祖先是‘南京应天府’、‘来自浙江’的，洱源地区还把四季豆叫做南京豆。吹吹腔由此时传入，那是非常可能的。如吹吹腔剧目中流传最普遍，几至妇孺皆知的《血汗衫》，就是叙述沐英下面大将兰中秀兄弟因投军从征大理后，其弟兰季子至大理寻兄的故事。这本来就是当时兰氏部下津津乐道的故事，这些人留下屯垦，需要娱乐，就把它编成剧本，用他们习知的弋阳腔演出，因此成为白族吹吹腔的一个剧目了。”

明末清初，由于清王朝对南明永历的追剿，及对吴三桂叛乱的平定，使云南处于战乱之中。但因大西军的进入云南，使一些论者认为他们有可能带入某种声腔，影响了吹吹腔的形成。在《大理州文化局赴江西等省探寻吹吹腔戏调查报告》中，今人、江西省艺术研究所的流沙认为：吹吹腔戏有关赵匡胤的戏较多，弋阳腔没有这类戏，北方剧种都有。吹吹腔剧本分场称“折”而不称“出”，与北方剧种的称呼相同。吹吹腔以唢呐伴奏，而以唢呐伴奏戏曲演唱是从西北剧种开始的。吹吹腔戏的脸谱与皮簧戏接近，皮簧戏的脸谱来自北方梆子。因此，吹吹腔戏是由一个大剧种连同一批剧目流传进大理地区后形成的，又主要与明末清初在西北流行的“二句腔”有关。这种“二句腔”是介乎曲牌体与板腔体之间的一种声腔。至于它怎么会传入云南，就不能不与大

西军的进入有关了。

今人、云南省民族艺术研究所的黎方，在《白剧吹吹腔探源》一文中，认为“白剧吹吹腔的源头为安徽、湖广等地的‘吹腔’、‘罗罗腔’，由大西军于明末清初带到云南，带入大理地区，同白族人民的生活、语言、艺术、宗教、习俗等相结合，并吸收其它剧种的一些因素而逐步形成。在断代上，康、雍年间（即清代初叶）是它的形成期”。

清康、雍年间，在平定吴三桂之后，实行了一系列发展云南经济的政策，使云南的经济日趋繁荣。雍正《顺宁府志》载：“白人，多从大理、剑川来者……或习梓匠，为杂工，凡作室制器，取利则来。”这是说白族工匠已活动到大理地区之外。

清康熙三十六年（1697）浪穹（今洱源）人何蔚文，据南明永历帝被吴三桂追杀的故事编写了传奇《缅甸十四片》。清雍正十三年（1735）所修《赵州志》中记述：“民家曲，以民家语为之，声调不一，音韵悠然动人，亦有演作戏剧者，或杂以汉语，调之汉楚楚江秋。”民家，即白族在历史上的另一种称谓。这是迄今为止，在文献资料中发现的关于白族戏剧演出的最早记载。至于是否即吹吹腔，尚难证实。但在清代，大理地区已盛行“打秧官”、“田家乐”、“春王正月”等与农事密切相关的民俗活动。在这些活动中，都用唢呐吹奏吹吹腔曲调伴奏，农民或表演“渔樵耕读”，或表演“县官审问懒汉”，边唱边舞。身着戏曲官员及白族老百姓日常服装，脸上随意涂画。白族民间在办喜事的“闹棚”及办丧事的“贺灵”等活动中，也要演唱吹吹腔“仙姬送子”或“二十四孝”。此外，在“六邀会”、“祭本主”等活动中，也要唱吹吹腔和大本曲。这些民俗活动起于何时，已难考证。只从演唱时的穿戴及艺人相传知道，清代已有这类演唱吹吹腔的活动。据洱源吹吹腔艺人说，“田家乐”演唱吹吹腔，本来用三弦伴奏，后来才改用唢呐。

清乾隆时期，关于吹吹腔的活动 也没有文字资料，只有吹吹腔艺人传说，当时洱源县凤羽的兰林村有个吹吹腔艺人杨永桐，七十二岁时在下关演《双猴挂印》，还能够翻上横梁。《洱源县志》载有道光六年（1826）进士赵辉壁撰写的《施孝子传》一文，文中说：“邑有施姓者，乾隆时人……其父八十有，有足疾，喜观剧，每邑有戏场，孝子必负其父往观之。”但没有说明看的是什么戏。

根据云龙县长新区箐干坪村的四代吹吹腔戏班长承袭名单可知，箐干坪村第一代吹吹腔戏班的活动时期是道光年间。当时本村任大理府司业的李贵文，与云龙州把总赵育才联名上书府台，请求让箐干坪演唱吹吹腔戏。获准后，即从洱源请来戏师傅和唢呐艺人教戏，并筹款到大理买戏箱。李贵文卸职后，被推为箐干坪第一任戏班长。道光乙未年（1835）邓川人张相侯，也曾从邓川请来吹吹腔戏班到云龙县大达村演出，并让大达村人学唱。从上述资料，可看出吹吹腔戏在道光年间已流传于洱源、邓川、大理、云龙等地。

咸、同年间，大理地区成为清王朝与回民起义军交战的主要战场，戏剧活动只在《滇中琐记》等书中零星记载，但都未说明是属于什么剧种的演出活动。

战事平息之后，云南的局势又渐趋稳定。目前收集到的吹吹腔戏本，绝大多数是抄于光绪年间的，如《三平海南》等。大理地区农村、山区的戏台，也多数是在光绪年间修建的，如大理的周城戏台；洱源的包大邑戏台、铁甲营戏台；剑川的段家登村戏台；云龙的箐干坪戏台等。这一时期中的吹吹腔戏班有剑川县象图李汉文班，云龙县汤邓李生香班，下坞李开文班，箐干坪李朝彦班，大达张述明班等。他们都是业余班社，但在表演上，已有行当区分和一定的表演程式。这时，滇剧传入大理地区，吹吹腔受到滇剧的一些影响，鹤庆一带的吹吹腔戏引进滇剧的一些打

击乐牌子和打头，身段步法也吸收了滇剧的一些东西，又移入滇剧的一些剧目。有的吹吹腔艺人，如鹤庆的李克相，本是第四代吹吹腔艺人，后来转唱滇剧，也唱吹吹腔。有的滇剧艺人，如鹤庆的桂兰芳，也能唱吹吹腔。云龙一带的吹吹腔戏，受滇剧的影响少，基本保留原来的面貌。

三、中华民国时期吹吹腔戏的活动

吹吹腔戏虽然在清道光年间已经流传到几个县，到光绪年间活动频繁，但它长期处于业余活动状态，艺术上停滞，得不到任何一方的有力扶持，也竞争不过滇剧，到中华民国年间，仍僻处山区，记载它活动的资料也微乎其微。

中华民国二十四年（1935），鹤庆城内刚刚唱过吹吹腔戏，红军就路过鹤庆，打土豪分仓粮。事后，当地政府认为唱吹吹腔戏不吉利，一唱就引来红军，明令禁演。

中华民国三十七年（1948），鹤庆地藏寺为菩萨开光，吹吹腔与滇剧联合演出。滇剧先演目连戏，吹吹腔接着演《宋江扫北》、《王子英下山》、《真假李逵》等剧目。演出吹吹腔戏的是鹤庆西山黑话人，他们是彝族支系，有自己的民族语言，吹吹腔戏也在他们中间流传。

在这个时期，云龙的大达、箐干坪、下坞；剑川的象图；鹤庆西山的打板箐；大理的周城及邓川；洱源的凤羽、兰林等地，白族群众在迎神赛会、婚丧嫁娶中，演唱吹吹腔还是不可缺少的内容。艺人们代代相传，使吹吹腔得以传留下来。

四、中华人民共和国建立后白剧的形成与发展

从1949年中华人民共和国建立到1966年“文化大革命”爆发前的这一时期中，吹吹腔得到了发展。1949年鹤庆西山黑话人就演出《三打王英》等吹吹腔剧目迎接解放军，1954年他们又在鹤庆城演出《斩经堂》，1956年大理周城创作并演出吹吹腔戏《杜朝选》。在这个时期中，大本曲也从曲艺发展成为大本曲剧。1954年，大理的大本曲艺人杨显臣与文化馆干部马泽斌合作，利用大本曲的音乐，编演了《入社前后》一剧，大本曲剧就诞生了。1956年大理的业余作者又编演了大本曲剧《全家送礼》。1958年文化部在大理举行的西南区民族文化工作会议和1962年在昆明举行的云南省民族戏剧观摩演出大会，对白剧的诞生起了催生的作用。在前一个会上，大理市业余文工团、大理州歌舞团及鹤庆、云龙等县的一些文艺团体纷纷演出吹吹腔戏和大本曲剧。同年，大理市文工团改为大理市吹吹腔剧团，成为大理地区第一个吹吹腔专业表演团体。1961年，中共云南省委宣传部发出了《关于建立四个民族剧团的通知》，其中，包括建立白族的民族剧团。接着，以云南省文化局副局长杨明为首的辅导组到下关帮助大理市吹吹腔剧团排演了《火烧磨房》、《宴仪下科》、《杜朝选》等吹吹腔剧目。1962年，大理州就组成大理州白剧团参加省的观摩演出大会，白剧和专业白剧团同时诞生。

白剧，以吹吹腔、大本曲两大声腔作为自己的音乐主体，并吸收白族民间音乐作为补充。在剧目上，创作的新剧目居多，也整理过一些传统吹吹腔剧目。表演上用汉语白音演唱，唱词多用山花体格式。身段以戏曲的身段为参照，摸索创造具有白族艺术

特色的形体动作。州白剧团建立后，曾排演了《柳荫记》（见彩页）、《李双双》等十几个剧目，其中，《红色三弦》一剧曾参加1964年省的现代戏观摩演出大会；1965年西南区话剧、地方戏观摩演出大会；1966年赴京汇报演出。除州白剧团之外，各地文工队及业余班社，或演吹吹腔戏，或演大本曲剧，或演白剧，活跃于城乡。

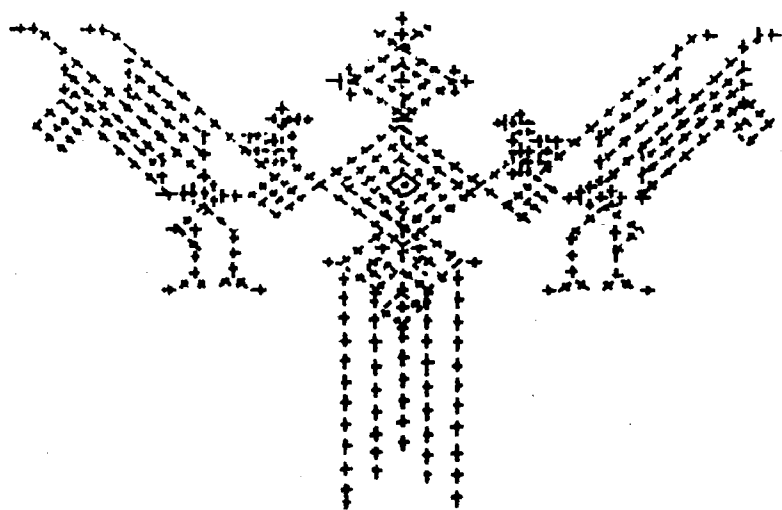
“文化大革命”开始后，白剧受到极大打击，州白剧团被撤销，成立毛泽东思想宣传队。在这一时期中，州宣传队创作演出的白剧《苍山红梅》，曾于1975年赴京参加全国现代戏调演。但业余吹吹腔戏班都停止了活动，所保留的脸谱、手抄剧本等都遭到毁坏，资料大都丧失。

1978年，重建了州白剧团，该团编演的白剧《望夫云》，三度获得国家奖励。另一创作剧目《苍山会盟》，也获得全国少数民族题材戏剧创作银奖。业余的吹吹腔戏、大本曲剧活动，在老艺人李春芳、顾跃元、李元贞等的带领下，仍坚持演出。洱源、鹤庆、云龙等县文工队也编演了《审公公》、《旅社之夜》、《鸡鸣茶香》等白剧剧目，先后在省、州获奖。

建国以来，在白剧的形成和发展过程中，杨汉、杨绍仁等老艺人对白剧的形成发展作了许多贡献。州白剧团培养了董汉贤、杨洪英、叶新涛、杨永忠、马永康等一批白剧演员及一些编剧、作曲、导演人员。州文化主管部门多次举办多种与白剧、吹吹腔戏、大本曲剧有关的讲习班、戏剧会演，以促进白剧的健康发展。1982年州戏剧工作者协会成立，以加强白剧及其它戏剧工作者之间的团结，开展各种学术活动，促使白剧进一步发展。

〔张继成〕

图 表



大事年表

明天启年间 (1621—1628)

本期 云龙改土归流后第一任知州周宪章 (贵州思南人)，设州衙于三七村，衙内建有门楼戏台一座。

清康熙三十六年 (1697)

本年 南明亡后，浪穹 (今洱源) 何蔚文 (字稚元) 归隐宁湖，著有《缅甸十四片》等传奇。

清雍正三年 (1725)

本年 赵州 (今凤仪、弥渡一带) 知州汪邦彦，重建州署北面的城隍庙时，增盖戏楼、露台各一座。

清雍正十三年 (1735)

本年 《赵州志》记述：当时有用“民家曲”作唱调演出的戏剧。

清乾隆二十三年 (1758)

本年 洱源兰林村建盖兴文寺，后又建门楼戏台一座。

清乾隆三十五年 (1770)

本年 吹吹腔戏进鹤庆城内演唱。

清乾隆三十八年 (1773)

本年 云贵总督彰宝离任前巡视迤西，“随带弁役、轿夫、戏子、工匠”，从乾隆三十八年八月至三十九年五月间，永昌（今保山）府属四厅、州、县接待耗银四万余两，致使永平县军粮颗粒无存，云龙知州沈文亨因此被牵连革职严审。

清乾隆三十九年 (1774)

本年 大理河矣城村龙王庙重修时，筑造露台一座。

清乾隆四十三年 (1778)

本年 赵州二月八日各郡（村）有迎佛会，九日诸邑（村）各社装演往事，走马戴竿，十日会散。

清嘉庆九年 (1804)

本年 永平知县桂馥（1736—1805），山东曲阜人（七十岁时卒于任所），曾仿明徐渭《四声猿》体制作杂剧《后四声猿》。

清嘉庆二十三年 (1818)

本年 大理海东武曲村建盖戏楼一座。

清嘉庆年间 (1796—1820)

本期 洱源大松甸村彝族群众开始演唱吹吹腔戏。

清道光十五年 (1835)

本年 广东四会县知县张相侯（邓川旧治北门元井村人），卸职待任回乡省亲至云龙大达村时，倡议本地用戏曲作“高台教

化启迪愚昧”，从此大达村便开始演唱吹吹腔戏，随后还建盖了戏台。

清道光年间（1821—1850）

本期 云龙州六品军功把总赵育才与在大理府供职的“司业”李贵文，将吹吹腔戏引进自己的家乡云龙县箐干坪村。

清咸丰年间（1851—1861）

本期 乔后井二月初八，常诵经演剧，洱源、漾濞、云龙各地多有人前来焚香朝觐。参军尹绳武率同六村绅民捐资重建大王庙，建有三院一戏台。

清同治十二年（1873）

本年 大理城内修建川主庙，同时建盖门楼戏台一座。

清光绪七年（1881）

本年 云龙箐干坪村修建戏楼一座。

清光绪十七年（1891）

本年 剑川沙溪段家登村，重修清乾隆、嘉庆年间古戏台一座。

清光绪二十一年（1895）

本年 大理周城建盖广场戏台一座。
同年 剑川象图村重修清嘉庆年间的戏台一座。

清光绪二十五年（1899）

本年 龙尾关（今下关）磨涧村宝林寺建盖门楼戏台一

座。

清光绪三十二年 (1906)

本年 浪穹（今洱源）波大邑（村）重修营尾戏台时，全村士庶共制匾额一块，上书“弦歌之声”四字。

中华民国十二年 (1923)

本年 云龙箐干坪村古戏台，遭匪患兵燹。

中华民国十三年 (1924)

本年 龙尾关磨洞村宝林寺前八村士庶捐资建盖广场戏台一座。

同年 云龙箐干坪重修清光绪七年建盖的古戏台。

中华民国十七年 (1928)

本年 洱源罗坪山重修中华民国九年建盖的古戏台，并立有碑记。

同年 大理驿西铺（南门旧称）商绅捐赠，在兴复寺内修建门楼戏台一座。

中华民国二十三年 (1934)

本年 云龙大达村按清道光年间本村戏楼的原形，重新修建戏楼一座。原戏楼于1917年被火焚。

中华民国二十四年 (1935)

本年 鹤庆城内刚唱过吹吹腔戏，红军就路经鹤庆，当地政府因此禁演吹吹腔戏。

中华民国三十六年 (1947)

本年 剑川沙溪仕登镇重修清乾隆、嘉庆年间建盖的古戏台一座。

中华民国三十七年 (1948)

本年 鹤庆地藏寺开光，西山黑话人（彝族支系）吹吹腔戏艺人与滇剧艺人联合演出，滇剧先唱目连戏，吹吹腔戏继后唱《宋江扫北》、《王子英下山》、《真假李逵》等剧目。

1949年

本年 中国人民解放军滇桂黔边区纵队七支队解放鹤庆，为庆祝解放，黑话人吹吹腔戏艺人演出了《三打王英》、《时迁偷鸡》等剧目。

1954年

本年 鹤庆西山黑话人吹吹腔戏艺人，在城内演出了《斩经堂》、《战潼关》等剧目。

3月 大理县阳和村大本曲艺人杨显臣与县文化馆干部马泽斌合作编演了第一个大本曲剧《入社前后》。

1955年

本年 大理县湾桥区大本曲艺人黑明星与马泽斌合作，将《入社前后》改编成大本曲剧《施善泽入社》。

1956年

4月28日—5月4日 大理专员公署举办大理区第一次农村业余文艺观摩会演体育运动大会，会演期间邓川代表队演出了

吹吹腔表演唱《春耕到来兄妹欢》。

7月 大理县湾桥区大本曲艺人黑明星与大理县文化馆干部金涌合作，根据民间传说故事编演了大本曲剧《上关花》。

同月 大理周城白族艺人段兆甲与马泽斌合作，根据民间传说故事编排了第一个新编吹吹腔戏《杜朝选》。

11月23日 大理白族自治州成立。新编吹吹腔戏《杜朝选》和大本曲剧《上关花》等节目，为庆祝盛会演出。

12月 大理县周城农村俱乐部新编吹吹腔戏《杜朝选》剧组，赴昆明参加云南省农村业余歌舞会演。

1957年

元月 云南省人民政府秘书长兼大理白族自治州州长张子斋，在昆明翠湖宾馆接见出席云南省农村业余歌舞会演的大理州代表队时，首次提出“白剧”这个称谓。

同月 新编吹吹腔戏《杜朝选》，荣获云南省农村业余歌舞会演优秀奖。

2月 春节期间，大理县的周城、湾桥、上末、鸡邑等地农村俱乐部自编自演了一大批反映现实斗争生活及民间传说故事的吹吹腔戏和大本曲剧，如：《提高警惕办好社》、《花甸坝老家乡》、《火烧松明楼》、《金桥银路》等。

6月 云南人民出版社出版大本曲剧《上关花》的单行本。

11月 云南人民出版社出版禾雨编写的《大本曲音乐》。

12月 云南人民出版社出版新编吹吹腔戏《杜朝选》单行本。

1958年

2月 大理阳和庄农村俱乐部移植上演大本曲剧《铡美

案》。

5月 大理县委书记郭溶廷邀请当时在大理地区深入生活的作曲家郑律成及中央民族歌舞团的舞蹈编导徐杰等，在大理举办文艺训练班，后改称“大理州文化艺术学校”。

7月1日 大理县委决定，将大理州文化艺术学校中大理县籍内成绩优秀的学员四十余人，组建大理县业余文工团。

9月 大理、下关、凤仪、漾濞合并为大理市，大理县业余文工团遂改称“大理市业余文工团”。该团演出民族歌舞、新编吹吹腔戏和大本曲剧。

10月 鹤庆城内演出新编吹吹腔戏《搞好副业放卫星》、《秋收秋种大跃进》等节目。

12月8日至13日 文化部主办的西南区民族文化工作会议在大理市下关召开，会议期间演出了新编吹吹腔戏《杜朝选》、《花甸坝》和大本曲剧《朝珠树》、《搬家》等。

1959年

4月1日至17日 大理市业余文工团带大本曲剧《朝珠树》；大理州歌舞团带大本曲剧《搬家》到昆明参加“云南艺术节会演大会”。

12月 大理市业余文工团改名为“大理市吹吹腔剧团”。

1960年

10月 大理市吹吹腔剧团列入精简下放之列，集体下放到大理县花甸坝农场务农。

同月 大理州歌舞团编演了吹吹腔现代戏《赶三月街》。

1961年

9月 为准备参加云南省民族戏剧观摩演出，原大理市吹

吹腔剧团的人员从花甸坝调回下关，集中排练节目。

同月 云南省文化局向大理州派遣了由副局长杨明为组长的业务辅导小组，对传统吹吹腔戏《火烧磨房》、《窦仪下科》等剧目进行加工整理。

10月20日 云南省委宣传部发出“关于建立四个民族剧团的通知”，为了贯彻文件精神，州文卫局抽调文化干部苏丹等人，筹建大理州白剧团。

1962年

元月8日至17日 大理市吹吹腔剧团以大理州白剧团的名义参加云南民族戏剧观摩演出大会，演出传统吹吹腔戏《火烧磨房》、《窦仪下科》及新编吹吹腔戏《杜朝选》等。会议期间，省文化局主持拜师会，白剧青年演员董汉贤等拜大本曲艺人杨汉及吹吹腔戏艺人李春芳为师。会演结束后剧团曾到昆明、东川、会泽的部分工厂、矿区进行巡回演出。

2月 大理州白剧团正式成立。

6月 大理州歌舞团与刚成立的大理州白剧团合并统称“大理州白剧团”，下设白剧、花灯两个演出队，剧团体制由国家供给制改为自负盈亏的集体所有制。

1963年

2月 大理州白剧团白剧队移植改编演出白剧《柳荫记》。

1964年

年初 大理州白剧团陈兴等，根据大本曲艺人杨汉的唱本《白王的故事》改编成白剧《望夫云》，随即排练公演。

4月 大理县文化馆组织编演了独幕大本曲剧《两把镰刀》。

7月 大理州白剧团开始排演由杨元寿、李晴海、薛子言、陈兴合编的白剧《红色三弦》。

10月 大本曲剧《两把镰刀》剧组随云南省少数民族代表团，赴北京参加全国少数民族群众业余文艺观摩演出大会，随后到北京的部分工厂、农村演出近三十场。

10月21日至11月21日 白剧《红色三弦》剧组赴昆明参加云南省现代戏观摩演出大会。

1965年

9月1日至10月15日 白剧《红色三弦》随云南省观摩演出团赴成都参加西南区话剧、地方戏观摩演出大会。会演结束后曾留成都进行公演。

1966年

2月 白剧《红色三弦》赴北京汇报演出。返滇时剧组曾在长沙等地演出。

2月19日 中国戏剧家协会在京召开白剧《红色三弦》座谈会。

4月 工作组进驻大理州州级剧团开展“文化大革命”，从此整个文化系统被卷入“文化大革命”的动乱之中。

1967年

8月 大理州白剧团以大本曲为唱调，演出雕塑剧《收租院》。

1968年

本年 军宣队进驻大理州白剧团。

同年 大理州白剧团移植演出“革命样板戏”《红灯

记》。

1969年

9月30日至10月24日 大理州革命委员会政工组宣传组举办“革命大批判学习班”，对电影《五朵金花》和大本曲剧《柳荫记》进行了批判，同时讨论了白剧是否能移植“革命样板戏”等问题。

1970年

5月 大理州白剧团撤销，除留下27人（含原大理州歌舞团人员），参加重新组建的大理州毛泽东思想文艺宣传队（简称“大理州文艺宣传队”）外，其余人员均被下放到工厂“接受再教育”。

1971年

3月 大理州文艺宣传队排演了由集体创作，薛子言、张继成执笔的白剧《苍山红梅》。

1972年

6月 大理州文艺宣传队将“革命样板戏”《红灯记》移植成白剧演出。

1973年

9月 大理州文教局举办大理州文艺调演。

1974年

2月 大理州文艺宣传队再次排演白剧《苍山红梅》并参加云南省文艺创作节目调演大会。

1975年

4月 大理州文艺宣传队携白剧《苍山红梅》赴北京参加全国现代戏调演。调演结束后又到北京的工厂以及京郊怀柔、昌平、延庆三县进行慰问演出近两月。

1976年

7月 洱源县文工队代表大理州参加云南省“农业学大寨”专题会演，演出了由向雄飞编导的白剧《青石涧》。

12月 人民文学出版社出版白剧《苍山红梅》单行本。

1978年

6月 大理州文艺宣传队撤销，重新组建大理州白剧团和大理州歌舞团。

1979年

3月1日至10日 大理州文化局举办大理州民族民间文艺会演，大理州白剧团演出了独幕歌剧《带血的鲜花》；洱源代表队演出吹吹腔耍马舞《报喜》和白鹤舞《人间赛天堂》。

10月 大理州白剧团演员叶新涛、董汉贤（白族）加入中国戏剧家协会。

10月29日至11月16日 大理州白剧团演员董汉贤赴北京参加中国文学艺术工作者第四次代表大会。

1980年

本年 大理州白剧团排演由杨明、陈兴、张继成创作的白剧《望夫云》。

11月 白剧《望夫云》剧组应文化部、国家民委的邀请到

北京演出。

11月18日 文化部召开白剧《望夫云》座谈会。

12月12日 中国音乐家协会召开白剧《望夫云》座谈会。

12月 白剧《望夫云》剧组返滇时在成都作短期公演。

1981年

3月20日至28日 大理州文化局组建大理州代表队赴昆明参加云南省农民业余文艺调演大会，鹤庆县蒋秉枢编剧的吹吹腔现代戏《喜逢春》参加演出。

4月 北京宝文堂书店出版白剧《望夫云》的戏剧连环画一册；云南人民出版社出版白剧《望夫云》彩色剧照条幅四条十六幅。

7月13日 大理州戏剧创作室成立，为州文化局下属的事业单位。

11月 白剧《望夫云》剧本荣获云南省少数民族文学创作奖，编剧之一张继成赴昆明参加授奖仪式。

本年 大理县银桥区西城尾村移植演出大本曲剧《秦香莲》

1982年

3月 云南人民出版社出版白剧《望夫云》单行本。

4月21日至8月21日 大理州群众艺术馆举办大理州首次吹吹腔讲习班。学习期间排练了1962年经过加工整理的传统吹吹腔戏《火烧磨房》、《窦仪下科》，及移植的吹吹腔戏《两张彩礼单》和《一千八》。

5月 白剧《望夫云》剧本荣获全国戏曲、话剧、歌剧优秀剧本奖，编剧之一陈兴赴北京参加授奖仪式。

6月 大理州戏剧工作者协会成立。

6月4日至7月4日 大理州文化局主办“大理州1982年文艺会演”，大理州白剧团演出了白剧《蝶泉春》；洱源代表队演出了白剧《审公公》、《四上黄花岭》；鹤庆代表队演出了吹吹腔现代戏《旅社之夜》。

8月7日至25日 由洱源、鹤庆两县文工队组成的大理州代表队赴昆明参加“云南省1982年戏曲现代戏调演”，演出了白剧《审公公》和吹吹腔现代戏《旅社之夜》。

12月 由杨晓东等设计的白剧《望夫云》第二场的舞台美术设计图，应选参加在北京举办的全国舞台美术展览。

本年 洱源县兰林村乡民捐资重建兴文寺戏台，原戏台在中华民国三十九年（1940）被泥石流冲毁。

1983年

元月 大理上鸡邑村演出由杨益编写的大本曲剧《老树红花》。

同月 大理州文化局举办全州农民业余文艺会演，大理县代表队演出吹吹腔现代戏《请参谋》；剑川县代表队演出白剧《挑女婿》；云龙县代表队演出吹吹腔戏《相亲路上》；洱源县代表队演出白剧《让水》等。

1984年

元月 云龙县文化局举办“云龙县民族民间文艺会演”，长新区大达乡及旧州区汤邓乡等地的吹吹腔戏民间业余剧团演出了吹吹腔传统折子戏《下河东》、《张飞大战长坂桥》等。

6月 大理州文化局抽调人员成立大理州戏曲志办公室（含《白剧志》编辑组）。

7月 大理州白剧团开始排练由薛子言、张继成、和汉中创作的白剧《苍山会盟》。

7月22日至8月18日 大理州戏曲志办公室派人参加云南省戏曲志编纂人员讲习班学习。

8月 大理州大本曲老艺人杨汉病逝，大理州文化局的领导及白剧团的人员参加了追悼会。

同月 鹤庆西山黑话人(彝族支系)吹吹腔戏艺人，为庆祝“甲子龙华会”到县城演出吹吹腔戏。

9月7日至14日 大理州戏曲志办公室在下关召开吹吹腔戏老艺人座谈会，会议邀请了云龙、洱源、剑川等地的新老民间艺人座谈讨论。

9月22日至29日 为庆祝中华人民共和国成立三十五周年，大理州文化局主办“大理州1984年文艺会演”，大理州白剧团演出白剧《彩虹南现》（即《苍山会盟》）和《蝶泉春》；洱源县文工队演出白剧《艾玉》；鹤庆县文工队演出白剧《雨打梅桩》；云龙县文工队演出吹吹腔现代戏《鸡鸣茶香》。

11月14日至24日 大理州白剧团带着白剧《苍山会盟》和《蝶泉儿女》（即《蝶泉春》）赴昆明参加云南省第二届民族戏剧会演和文化部召开的全国少数民族戏曲剧种优秀剧目录像观摩暨座谈会。

年底 由大理市文化馆组织的大理代表队排演杨益编剧的大本曲剧《我爱抽水机》，参加云南省水利系统文艺会演，获本次会演的鼓励奖。

〔马 鹏〕

剧 目

白剧（包括吹吹腔戏和大本曲剧）剧目比较丰富，目前掌握的约有四百多个。其中传统剧目三百多个，中华人民共和国成立后新创作剧目五十多个。三百多个传统剧目都是吹吹腔戏剧目。

吹吹腔戏传统剧目从内容上看以描叙赵匡胤的故事及隋唐、说岳、三国、水游戏居多，又都以袍带、武戏为主。吹吹腔戏到建国前夕保留下来的剧本不多，都是手抄本，标明传抄年代的更少。鹤庆县宝顶区安乐乡打板箐村业余吹吹腔剧团老艺人顾跃元（74岁）收藏的一批演出本，分别注有抄于清光绪二年至十一年及悦斋号字样，如《三平海南》第三折《海南打表》剧目末尾就有“光绪六年庚辰悦斋号丙子年午月存庚辰亥月录”。大理地区历史上没有“悦斋号”这个机构。这批剧本分“折”不分“场”，一个剧本一般有十几折，多到二十几折，每折都有一个标题，概括本折内容，如“王子成金殿封官”。剧本的结构都有严格的格式，人物出场都有“对一诗一白一唱”，唱的前面有的加人名，如“岳唱”，有的用行当名，如“旦唱”、“丑唱”，个别唱段前冠曲牌名，如“唱噜腔”、“黄谭曲”、“哭相思”、“琵琶词”、“滚唱”等。在《藕塘关》中，孟才有一段道白：“来此已是东田，代（待）我挖上一气，不是的，一个人挖田无（没）有一个伴讲白话的也没趣，我记得几句乱弹板，代（待）我唱上一板散散心。”这里提到了“乱弹板”一词。剧本的唱词都是七字句或十字句，以七字句居多，只在《草地搬兵·五华山》中有一段“三七一五”的格式。这一批剧目虽然是外来剧本，但在长期演出过程中，已逐步地方化。唱腔、道白已加进了一些地方民

间风情描绘等内容。这些唱词、道白都出自丑角和下层人物之口。

随着吹吹腔戏在白族地区的普及和发展，同时也就出现了一批特色较浓的吹吹腔戏剧目。如：《重三斤告状》、《崔文瑞砍柴》、《窦仪下科》、《火烧磨房》、《竹林拾子》、《百花岭》等，其中，有一些还是吹吹腔艺人创作的剧目。这些都是洱源、云龙、鹤庆几个业余吹吹腔剧团经常演出的保留剧目，有一部分剧目在建国以后经过加工整理成了大理州白剧团的演出剧目。

这一批剧目的特点，有别于前面提及的剧目。从内容上看，前者以袍带戏为主，后者以反映下层群众生活的居多，且多反映善与恶的斗争。

这一批剧目的唱词，全用“山花体”格式。即每一节唱词为四句，前三句都是七字，后一句为五字，假如唱词需要长一些，那就两节或几节联在一起。这种“三七一五”的“山花体”格式是白族文学中诗歌的传统形式。山歌、小调、大本曲、文人诗等都用这一种格式。清光绪初年抄写的《草地搬兵》一剧中出现了一段“三七一五”的唱词，清宣统二年“凤居士七六主人”草抄的全本《百花岭》则全剧的唱词基本上都是“三七一五”的格式。唱词白族语音很重，许多字用白语读是押韵的，用汉语读就不押韵。此剧有可能是经白族吹吹腔戏艺人改编。

这批剧目，演出时汉语和白语夹杂。剧中有身份的人物说汉语，下层群众说白语，一个角色也同时使用汉语、白语夹杂。以上情况均不影响相互交流。剧本书写用汉字记录，需用白语演唱的词语，字旁加“点”注明，如《崔文瑞砍柴》崔文瑞的一段唱词：“硬箴真喂崔文瑞（我名叫做崔文瑞），卑尼召书额遭夕（每天上山去砍柴），遭夕土喂硬古母（砍柴供养我老母），愿她一百岁。”演员唱念使用汉语，但读音与汉语不同，即汉语白

音，因此用韵与汉语不同，不分平仄，上下句可以平仄混用，第三句可以不协韵。

在这几个较为白族生活化的剧目中，已经突破了传统剧目的表演程式，主要人物上场已不再遵守“对（引）一诗一白一唱”的格式。如《重三斤告状》中主人公利凤上场，一开始就唱云龙“白族调”。这一些剧目大量吸收了白族的民歌、音乐、舞蹈来丰富唱腔和表演。塑造了一批具有白族劳动人民风趣、幽默、机智性格的人物如重三斤、崔文瑞、兰季子、周四郎等。

建国后，1950年至1962年恢复、整理了一些传统剧目如《火烧磨房》、《崔文瑞砍柴》、《窦仪下科》、《柳荫记》等。创作演出了一批根据白族民间故事改编和反映白族人民现实生活的吹吹腔戏和大本曲剧，如《施善泽入社》、《上关花》、《杜朝选》、《喜讯》、《搬家》、《花甸坝》、《赶三月街》、《夫妻竞赛》等。1963年前后州白剧团移植演出了一批现代戏，如《小二黑结婚》、《南海长城》、《社长的女儿》、《三里湾》、《江姐》、《两块六》、《送货路上》、《补锅》、《打铜锣》等。演出这一批现代戏时，州白剧团的导演、演员、音乐设计、舞美设计学习外地经验，运用各种艺术手段，在塑造人物上下功夫，这对以后白剧的创作及演出都有很大影响。从六十年代至八十年代，一批新文艺工作者参加到白剧剧本创作队伍中来，如杨明、李晴海、杨元寿、薛子言、张继成、陈兴德、向雄飞、和汉中等，他们之中有白族、汉族和纳西族，他们分别组成创作集体，互相取长补短，团结合作，共同创作了一批有影响的剧目，如《红色三弦》、《苍山红梅》、《望夫云》、《苍山会盟》、《审公公》等。这些剧目在继承传统的基础上又有新发展，都是取材于白族的现实生活；白族地区流传较广的民间传说；白族历史上影响深远的重大事件。其次，这些剧目大量吸收了白族的民间语言，在唱词上基本采用“三七一五”的“山花体”格式，为

了便于抒发人物复杂的思想感情又有所发展。演出这些剧目时全用汉语，在唱词用韵上逐渐规范为“滇韵”，注意平仄，单句基本上用仄声，有时平仄混用，双句用平声。这些剧目有意识地大量吸收白族民间歌舞，同时向其它兄弟剧种学习，在音乐、唱腔、表演、舞美等方面都有所创新。

白剧（包括吹吹腔戏和大本曲剧）的传统剧目是很丰富的，但专业剧团继保留下来的很少，吹吹腔戏的表演手段是丰富的，脸谱也有特色，但没有通过保留一批剧目将其保留并在新创作的剧目中加以运用发展。〔薛子言〕

《人勤花茂》 白剧。1979年根据白族现实生活素材编成，由云龙县文工队演出。编剧：赵瑜、纳勤；音乐设计：赵瑜、纳勤。赵瑜饰陈跃富，杨建萍饰张琼花，纳勤饰二愣。

十一届三中全会以后，农村实行生产责任制，白族农民陈跃富和妻子张琼花劳动干劲倍增，原有的三条扁担挑断了两根。这天赶街，陈跃富想让妻子在家休息，自己用扁担挑篾货上街去卖；张琼花也想让丈夫在家休息，自己用扁担挑粪去浇责任田。二人同争一根扁担。青年农民二愣子为修生产队的水沟，也来借扁担，见二人相持不下，假以“极左”的面貌批评。陈跃富之女陈秀梅放学归来，带回一根扁担，原来这根扁担是二愣子“文化大革命”中去卖菜被当作资本主义罪证没收的，现在学校拿来作批判“四人帮”的教材。见此扁担，激起了对“四人帮”极左路线的愤恨，更激起了大家勤劳致富的干劲。陈跃富拿起扁担挑起篾货去赶街，张琼花拿起二愣子的扁担去上粪，二愣子拿起顶门杠去挑水泥修水沟。

此剧语言生动，生活气息浓郁，剧本获云南1979年创作节目调演优秀剧本奖，发表于《大理文化》和《云南群众文艺》。

〔薛子言〕

《上关花》 又名《朝珠树》。大本曲剧。1956年根据大理白族民间传说改编。编剧：金涌、黑明星；由大理县文化馆组织农村业余艺人首演。1958年大理业余文工团演出；导演：杨绍仁、杨益；音乐设计：大理业余文工团音乐组。杨益饰县官，杨绍仁饰贡爷，杨锡天饰赵全，杜德平饰彩凤，沈来忠饰李贵。（见彩页及剧目图1）

古代，在大理府太和县上关，有一株神奇的朝珠树，又叫上关花，能开五颜六色的花朵，四季不衰。有一年太和县令到此赏花，偶遇农民赵全的妻子彩凤，见彩凤貌美，即令手下打手将她抢到当地陈贡爷家，欲强占为妾。赵全得知此事，悲愤难忍，在邻居段雄和陈贡爷的老家人李贵的帮助下，于当夜杀了县令，砍倒朝珠树，救出彩凤，夫妻双双逃走。

本剧是在白族民间曲艺大本曲的基础上发展起来的大本曲剧，曲调优美，表演生活化，曾参加西南区民族文化工作会议演出，受到好评。〔薛子言〕

《火烧磨房》 吹吹腔传统剧，为《血汗衫》中一折。1961年大理吹吹腔剧团演出。董汉贤饰兰季子，杨正兴饰乔氏，杨安瑞饰王氏，姜祥饰兰芳草。剧本根据李春芳收藏本整理而成，收入云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》。

兰芳草的后妻乔氏好吃懒做，生性凶残，百般虐待兰芳草的儿媳王氏。王氏的丈夫兰中秀当兵在外，她孤立无援，只好忍气吞声。这日，兰芳草到亲友家做客，乔氏叫自己的亲生儿子兰季子也和兰芳草一起走了。她把王氏叫出，先打骂一顿，硬要王氏用一斗麦子磨出三斗麦面，继而又起黑心，火烧磨房，要将王氏活活烧死。她的歹心被心地善良的儿子兰季子发现，兰季子提前回家，放走王氏，把黑心的母亲痛骂了一顿。（见彩页及剧目图2）

乔氏和兰季子的表演继承了吹吹腔戏摇旦和小丑的步法身

段。此剧曾在云南省民族戏剧观摩演出大会上演出，受到好评。

〔薛子言〕

《水寨演武》 又名《水寨杨兵演武》。吹吹腔传统剧。用吹吹腔〔高腔〕演唱。鹤庆打板箐业余吹吹腔剧团的保留剧目之一。顾阿八为戏师傅，顾树德饰杨凡，李庆发饰韩彦直。剧本抄于中华民国二十六年（1927），现存戏师傅顾跃元处。

南宋时期，岳飞攻打洞庭杨么，杨么内弟杨凡至水寨演武练兵。岳飞部将韩彦直奉命送信，看到杨凡演武暗暗称赞，旋即带兵亦至水寨演武，杨凡发现，要与韩彦直比武，韩不甘示弱，放马与之交战，两人大战数十回合，不分胜负，两人再次上马，直战到日落西山仍难见分晓，两人只好约定翌日再战。

该剧写出两个不同营垒的虎将杨凡和韩彦直讲义气、爱英雄的性格。在水寨演武这一特定情境中，安排了各种武打套路，如马上刀枪对阵，马下徒手拳击、滚翻等。利用旁白、夹白，边打边唱，展示两人性格和心理活动。〔魏树生〕

《扫平江南》 吹吹腔传统剧。1985年12月6日在云龙县宝丰区文化站内古戏台上，由云龙县长新区箐干坪村吹吹腔戏业余剧团演出。《扫平江南》是根据该村戏师傅赵志广1981年的手抄本演出，原本是洱源县大脉地村徐汉璞的弹腔本。

明时江南兵乱，马四龙、马四虎兄弟领旨前往江南平息兵祸，二人出兵获胜即上表奏呈皇帝。谁知奏章被朝中奸佞掉换，篡改成反叛朝廷。蔡延昭率领十八家国公征讨江南，抓获了马四龙兄弟。后经马四龙兄弟说明真情，蔡延昭回朝奏明皇帝，翦除了朝中的奸佞之徒。（见剧目图3）

该戏时间跨度长，转场较多，整场戏几乎尽是开打场面，属于吹吹腔传统戏的武功戏。演出中运用了“杀场”、“打插手”、

“压螺蛳”、“三穿花”等开打场面。该戏是业余剧团中较有水平的武工戏代表性剧目，已被大理州文化局实况录像。〔马 鹏〕

《红色三弦》 白剧。1963年根据白族现实生活创作，翌年由大理白族自治州白剧团演出。编剧：杨元寿、李晴海、薛子言、陈兴；导演：苏丹、姜祥、张烈俊；音乐设计：李晴海；舞美设计：仝需基、杨月明。杨洪英饰王腊梅，张烈俊饰副社长，董汉贤饰董晋才，王飞饰阿愣，张绍奎饰赵家福，杨安瑞饰阿花，马崇贞饰董大妈，李飞雁饰李大爷，段顺媛饰李大妈。（见彩页剧目图4）

白族地区虹山公社倒虹吸工程开工了，公社文艺组长白族姑娘王腊梅带着祖传的龙头三弦率领文艺组员来到工地。腊梅和文艺组员一面劳动，一面把工地上涌现出来的抗洪英雄颜阿雄的事迹编成大本曲《颜阿雄深夜保长堤》，在工地演唱，鼓舞了群众的劳动热情。与此同时，腊梅的姑爹大本曲老艺人董晋才却演唱《本主龙王下凡记》等，而且一唱就是大半夜，影响了工作。腊梅对此提出了批评，他反认为这是腊梅和他争地盘排挤他，决计要和腊梅较量一番，连夜编出大本曲《工地鸳鸯配》。由于他不熟悉先进人物，比喻不伦不类，演出闹了许多笑话，结果不但没有挽回面子，反而门庭冷落，在演出大本曲的旺季也无人来请他。他一气之下跑回家，闭门生闷气。在腊梅和副社长的帮助下，他逐渐有了觉悟，回到工地参加了腊梅的文艺组，编了《铁龙颂》、《腊梅赞》等好曲目，在倒虹吸工程竣工典礼上和腊梅同台演出，重新受到群众的热烈欢迎。

《红色三弦》是白剧发展中的一个重要剧目。虽然未脱离文艺服务于政治的大框架，但角度较新，注意刻画人物，语言运用了一些白族民间比喻，许多唱词采用白族民歌，又经过作者提炼，具有民族特色，文学性较强。音乐设计以大本曲为主，并较多地吸收了白族民歌如〔山后曲〕、〔呀沙赛〕、〔大理白族

调〕等丰富了唱腔，受到群众欢迎。表演比较生活化，走歌舞剧的路子。《红色三弦》曾参加云南省和西南区现代戏会演，并到北京、成都、长沙、贵阳等地演出，受到欢迎。〔薛子言〕

《牟伽陀开辟鹤阳》 吹吹腔传统剧。清末由鹤庆县西山打板箐业余吹吹腔戏班，在西龙潭西山庙戏台演出。剧本取材于当地的民间传说。

古时鹤阳（今鹤庆）是一望无涯的水泽之地。蝌蚪龙在其中兴风作浪，危害群众。南诏王驸马牟伽陀欲制服蝌蚪龙，开辟鹤阳。观音菩萨赠以宝珠，牟伽陀用宝珠打败了蝌蚪龙，但蝌蚪龙逃入洞中，死不退出鹤阳，牟伽陀访来英勇的大力神和二力神，三人合力除了大害。洪水退了，出现一个平整的大坝子，人们从此在坝子里安居乐业。

这个戏有七十九场，人物有天上的仙佛神将、凡间的英雄及海里的水精水怪，除去龙套不计，竟有八十多人上台，是吹吹腔演出规模较大的一出戏。〔薛子言〕

《苍山红梅》 白剧，1970年根据大理白族现实生活素材创作，同年由大理白族自治州文艺宣传队在下关首演。编剧：《苍山红梅》创作组；执笔：薛子言、张继成；导演：张继成、董汉贤、张绍奎；音乐设计：李晴海、尹懋铨、张绍奎；舞美设计：钊霭基、杨月明。（见彩页剧目图5）

在大理血吸虫病流行地区碧溪大队，白族赤脚医生、共产党员阿梅，积极防治血吸虫病。合作医疗站站长段凌云认为防治此病吃力不讨好。在站内王汉卿医生的挑拨下，要把病人赵大叔、赵大嫂等送走。阿梅在党支部书记杨玉山及老中医陈宗宇等人的支持下，将赵大嫂留下继续治疗。阿梅深入民间，收集治疗血吸虫的特效药，她来到苍山深处，找到牧羊人普大多，解除普的思想

顾虑，使他献出了秘方，同时也得知药方已被人骗走。阿梅回医疗站，和陈宗宇制定了中西医结合治疗血吸虫病的方案。骗取药方、诬陷普大多的王汉卿感到丑行暴露，于是下毒药破坏阿梅她们的试验，在医疗站引起混乱。阿梅为掌握药剂量及毒性反映，亲自尝药，试验获得成功，治好了赵大嫂的病，教育了段凌云，揭露了王汉卿。

此剧在表演上吸收了滇剧等剧种的一些表演手法，使白剧向戏曲化发展方面作了一些尝试，积累了经验。此剧除到北京演出外，还到怀柔、昌平、延庆等地演出。哈尔滨歌剧院、宁夏京剧团、四川的川剧团、江西宜春京剧团等单位分别移植成歌剧、京剧、川剧演出。1976年12月，人民文学出版社出版单行本向全国发行。

此剧演出主要演员：叶新涛饰阿梅，马永康饰段凌云，董汉贤饰普大多，张绍奎饰王汉卿。〔薛子言〕

《苍山会盟》 白剧。1984年11月大理州白剧团首演。编剧：薛子言、张继成、和汉中；导演：程佳光、陈佩耕；音乐设计：张绍奎；配器：许世板、杨可用；舞美设计：张寿培；服装设计：杨月明、方世雄。董汉贤饰异牟寻，叶新涛饰玉秀，马维栋饰郑回，马永康饰崔佐时，杨永忠饰普布旺堆，赵先智饰利罗从，解柏饰尼玛次仁。剧本根据南诏史料敷衍而成，发表于《云南戏剧》1985年第四期。（见彩页及剧目图6）

地处神州边陲的南诏，经天宝之战后，与唐王朝断了和睦关系，吐蕃、唐、南诏之间战乱不息。南诏王异牟寻饱尝分裂的痛苦，遵照祖训，顺应民意，于唐德宗十年派出三路使者到长安，表示归唐。德宗派遣剑南节度巡官崔佐时为使节赴南诏与异牟寻会盟。吐蕃驻南诏使节千夫长普布旺堆受南诏大军将利罗从的挑拨，于途中将崔佐时劫到吐蕃营帐，欲加杀害。并威逼异牟寻以其

女玉秀公主为人质，断绝唐王朝的关系。玉秀公主深明大义，在异牟寻及清平官郑回的支持下，不顾个人安危亲赴吐蕃营帐，向普布旺堆讲明民族分裂给群众带来的深重灾难，各民族只有团结才能兴旺发达。利罗从眼看阴谋败露，欲杀人灭口，危急之中普布旺堆为民族团结献出了生命，玉秀刀刃利罗从，救出崔佐时。在各民族的欢歌声中，异牟寻与崔佐时在苍山神祠对天盟誓，实现了唐南一统的千秋大业。

本剧于1984年11月在昆明参加云南省第二届少数民族戏剧会演及全国少数民族戏剧录相暨观摩演出，1985年参加文化部、国家民委、全国剧协、中国少数民族戏剧学会联合举办的“全国第一届少数民族题材剧本评奖”获银奖。〔薛子言〕

《君臣会》 又名《龙虎斗》，是全本《下河东》中的一折。吹吹腔传统剧。1985年12月5日，在云龙县宝丰区文化站内古戏台上，由云龙县长新区大达村吹吹腔业余剧团演出。戏中赵匡胤由张仲勋扮演，呼延赞由张杰兴扮演。（见彩页）

北宋初年，宋将领欧阳枋诬陷杨家，呼凤救之，欧阳枋向宋王赵匡胤进谗，宋王误杀呼凤。呼凤之子呼延赞为父报仇，带兵在幽燕道上拦截赵匡胤。呼延赞武艺超群，赵匡胤敌他不过，最后不得不现出龙形。赵匡胤向呼延赞说明原委，望他不记前仇以国事为重，共同统兵进取幽燕。《君臣会》一折是从呼延赞带兵在幽燕道上拦截赵匡胤开始，直至最后共同统兵进取幽燕为止。

这折戏边唱边打，全部运用传统吹吹腔戏的杀场（即开打）身段。此折戏是该业余剧团经常上演的剧目之一，已被大理州文化局实况录像。〔马 鹏〕

《兵困燕山》 吹吹腔传统剧。用吹吹腔〔高腔〕演唱。是鹤庆县宝顶区安乐乡打板箐村吹吹腔戏业余剧团经常上演的剧目。

剧本系白棉纸手抄本，抄于清光绪六年悦斋号版本，现存戏师傅顾跃元处。李秀成扮秦忠，顾字全扮程遇德，李庆发扮罗平，李世堂扮黑龙图。

唐玄宗三年(715)，罗成后裔罗平在燕山城自立为王。一日，他到江下买马，与江下王的都督比武，枪挑张雄，惹下大祸。江下王黑龙图领兵十万，围困燕山。罗平急修书给表兄秦忠（秦琼后裔）求救。秦忠偕好友尉迟元、程遇德领兵前来解围，杀死江下王的元帅高虎，击败番兵，江下王亦仓惶逃回江下。罗平邀秦忠、程遇德等回城庆功叙旧。

该戏虽是武打戏，但以唱为主，间杂少量道白。唱词生动、合辙押韵，几乎全是七字句。全剧唱中有动，动中有舞，在唢呐牌子中舞蹈，尽管唱词较多，但观众并不感到冗长。〔魏树生〕

《两把镰刀》 白剧。1964年由云南省少数民族业余艺术代表团大理州代表队演出。编剧：施绍华、张汝兴；导演：王远鉴；音乐设计：杨学仲、马泽斌、黄永亮等。黄永亮饰母师傅，李明章饰赵海，王兆雄饰王春生，王银其饰桂花。剧本根据白族现实生活素材写成，1965年由云南人民出版社出版单行本。

某农具厂发现生产的一批镰刀有一把不合格的已出厂，为了确保产品信誉，对用户负责，老工人母师傅领徒弟王春生走村串寨，一边为农民修理农具，一边寻找那把不合格的镰刀。秋收大忙时节，老农赵海和孙女桂花各买了一把同型号的镰刀，赵海的锋快耐用，桂花的质量低劣。母师傅和王春生到田头为桂花修理镰刀，桂花是王春生的未婚妻，可巧镰刀正是出自王春生之手，于是发生了一系列的矛盾冲突，在母师傅和赵海的帮助下，王春生认识了错误，换回了坏镰刀。

此剧1964年11月参加北京全国少数民族业余文艺观摩演出大会演出。剧组受到毛泽东、周恩来等党和国家领导人的接见，并

合影留念。〔薛子言〕

《杜朝选》 吹吹腔戏。1956年根据大理民间故事编写，由大理县周城农村俱乐部演出。编导：马泽斌；白语翻译：段兆甲；音乐设计：杨学仲、马泽斌。董学忠饰蟒王，杨淮饰杜朝选，张烈俊饰李忠厚，杨宗礼饰书生，段继兰饰大姐，段光明饰二妹。剧本1958年由云南人民出版社出版单行本，1963年收入中国戏剧出版社的《少数民族戏剧选》和云南人民出版社的《云南民族戏剧的花朵》，1984年收入云南省民族艺术研究所的《云南民族戏剧剧目汇编》。（见剧目图7）

古代，大理周城云弄峰出现了一条凶恶的妖蟒，能变各种形象，经常出洞伤害人畜。每年三月初三，妖蟒还要百姓献给它一对童男女。当地百姓被它害得无法安身。猎人杜朝选闻知此事，愤怒万分，三月初三冒着生命危险，独闯云弄峰。在霞移溪边正遇被妖蟒摄入山洞的姐妹二人，说明情况之后，姐妹二人回洞盗出妖蟒的八宝神剑，在乡亲们的帮助下斩了妖蟒。为报答救命之恩，姐妹二人双双许配杜朝选。

本剧1956年在大理白族自治州建州大会上演出，受到热烈欢迎。1957年参加云南省农村业余歌舞会演，获优秀奖。〔薛子言〕

《审公公》 白剧。1982年根据白族现实生活编写，由洱源县文工队演出。编剧：李华龙、向雄飞、杨圭镍；导演：向雄飞、李华龙；音乐设计：杨明高。杨宗保饰李跃才，杨泽英饰刘群英，杨光萍饰李秀娟，杨洪青饰张大千。（见剧目图8）

白族青年张大千和白族姑娘李秀娟相爱多年，准备结婚。秀娟爹李跃才因高价索要彩礼未得满足，多次从中阻挠。这日，张大千和李秀娟冲破阻力，决心到公社找新到任的书记刘群英。李秀娟、张大千告李跃才阻挠婚姻，李跃才告李秀娟、张大千不遵

守乡规民俗，私订终身。在审理中刘群英才知道李跃才就是自己多年未曾见面的公公。刘群英巧妙地用“梁祝”悲剧和李跃才在旧社会因交不出彩礼讨不成媳妇的痛苦经历启发李跃才，又以她自己和李跃才之子结婚，照李跃才的“规矩”需要彩礼六千多元的事反将一军，终于使李跃才明白了自己要彩礼的错误。

此剧吸收民间语言，生动活泼。音乐上白族风格浓郁。参加1982年云南省戏曲现代戏会演获优秀节目奖。我省许多州、县剧团将它移植成花灯、滇剧演出。剧本被收入《云南剧目选辑》1982年第四期和《云南民族戏剧剧目汇编》。〔薛子言〕

《取高平》 又名《高平关》、《借人头》。吹吹腔传统剧。用吹吹腔〔高腔〕演唱。戏师傅顾跃元，主要演员为李秀成、李世堂、李友发、李发源等。剧本系中华民国二十年抄本，现存顾跃元处。

五代时期，郭威登基，强迫赵匡胤攻打高平，并将赵父母囚禁抵押，赵不得已来到高平。高平关主帅高行周，明知赵来者不善，但二人是亲家不好翻脸，处处戒备。赵讲明时局发展，利害关系，以及高平的危险困境，又重申定将胞妹许配高行周之子高怀德，当场写书为凭。高行周不得已，献头自刎。

此剧是鹤庆打板箐业余吹吹腔剧团民国以来常演的保留剧目之一。〔魏树生〕

《施善泽入社》 大本曲剧。1954年大理县文化馆干部马泽斌，写出剧本《入社前后》，白族民间艺人杨显臣翻译成白语，由马泽斌导演，用白族大本曲曲调演出。1955年，马泽斌又根据大理地区的真人真事，与白族民间艺人黑明星及金涌合作，将《入社前后》改编成为《施善泽入社》。大理县湾桥公社俱乐部业余文艺队演出。音乐设计：黑明星。杨绍仁饰施善泽，杨学周饰支书，

段炳文饰施妻，段汝明饰阿因。

解放初期建立农业初级社时，农民施善泽比较富裕，有牛、有大农具，不愿入社。在支书和群众的帮助下，他改变了认识，带着耕牛农具加入了合作社。

此剧是大理州将白族叙事体大本曲发展成为代言体大本曲剧的一个大胆尝试。1954年三月街期间演出，受到热烈欢迎。白族群众反映：“我们民家（即白族）穷人翻了身，大本曲也翻了身。”〔薛子言〕

《重三斤告状》 吹吹腔传统剧。由云龙县长新区箐干坪村业余吹吹腔剧团演出。剧本亦为此剧团收藏，被收入云南省民族艺术研究所编印的《云南戏曲传统剧目汇编·民族戏曲1集》。

剑川沙溪的白族青年重三斤和丽风是一对恩爱夫妻。一日，丽风到山脚割草，遇上寺庙里的恶僧大和尚。大和尚见丽风俊美，顿生邪念，百般挑逗。丽风不理，遂被大和尚抢回庙中，大和尚欲施无理，丽风坚决不从。重三斤做工回家不见丽风，四处寻找来到庙门，忽听院内有女子哭泣，他往院内观看，只见丽风的花鞋，他便向大和尚要人，大和尚死不开门。重三斤告到县衙，县官查明此案，将大和尚缉拿归案，重三斤夫妻乃得团圆。

《重三斤告状》是吹吹腔戏中反映白族生活的小戏，很有民族特色和地方特色。丽风劳动时唱的是云龙、剑川一带的白族山歌，重三斤具有白族人民纯朴、幽默和机智的性格。此剧还充分体现了吹吹腔戏的喜剧风格，正面人物重三斤、县官都是丑行，语言、表演风趣幽默，演出中还即兴地加入一些现代语言和动作。剧中人物的唱、念是汉、白语夹杂，县官、差役等说唱均用汉语；重三斤、丽风等则用白语。（见剧目图9）〔薛子言〕

《赶三月街》 吹吹腔戏。1960年创作，大理州歌舞团演出。

编剧：苏丹、赵绍莲、盛文华；导演：苏丹、赵绍莲；音乐设计：杨学仲。高明饰段阿松，杨洪英饰杨金花。（见剧目图10）

花甸公社劳动范模白族姑娘杨金花，骑着心爱的骏马去赶三月街，路上巧遇生产能手白族青年段阿松。他俩曾在群英会上相识，早有相爱之意。他俩骑马并行，咏物寄情，相互试探，倾吐了彼此的爱情。

《赶三月街》继承了吹吹腔耍马舞蹈身段，全剧二人载歌载舞，抒情气氛浓郁。此剧曾到昆明、东川、会泽等地演出，受到欢迎。〔薛子言〕

《旅社之夜》 吹吹腔戏。1982年根据现实生活素材创作，鹤庆县文工队演出。编剧：黄治；导演：苏莉；音乐设计：罗桂荣；舞美设计：鹤庆文工队舞美组。王金灿饰秦老大，苏莉饰常大姐，王小妹饰小严。（见剧目图11）

十一届三中全会以后，山区农民秦老大种秦归（当归）发了财。进城卖秦归后到旅社买了一高级单人房间住宿票，要扬眉吐气地住上一宿，受到服务员常大姐的热情接待。当他看戏回来时，却遭到新换班的服务员小严的冷遇，小严不相信穿羊皮褂的山区农民会住高级单人间，硬把秦老大塞进大房间。秦老大去单人间拿自己的电视机等物时，又被小严当作小偷，于是演出一连串的喜剧。后来真相大白，小严认识到自己思想跟不上时代，用老眼光看待新事物的错误。

《旅社之夜》继承了吹吹腔戏的喜剧特点，演出生动活泼，曾到昆明参加全省戏曲现代戏会演，得到好评，获优秀节目奖，并收入《云南剧目选辑》1982年第四期及《云南民族戏剧剧目汇编》。〔薛子言〕

《望夫云》 白剧。1980年根据流传于大理白族地区的民间故

事和志书记载创作，由大理州白剧团在下关演出。编剧：杨明、陈兴、张继成；导演：张树勇；音乐设计：张绍奎、道玉书、尹懋铨；舞美设计：杨晓东、刨霈基、张寿培、方世雄、赵有恒、杨月明。叶新涛饰阿凤公主，杨永忠饰阿龙，马永康饰南诏王，董汉贤饰罗荃法师。（见彩页及剧目图12）

古代，南诏公主阿凤深居宫中，孤寂忧怨。一日，花园抚琴偶遇猎人阿龙，二人一见钟情。南诏王早有将公主许配飞虎侯段雄之意，罗荃法师认为段雄武艺高强，让南诏王比武选婿。比武场上，阿龙勇胜段雄，南诏王违诺赖婚。阿凤公主巧扮民女私出宫闱，在“绕山林”盛会上和阿龙对歌叙情订终身。南诏王逼婚不成，派人欲将阿龙杀害于苍山。阿龙得凤羽神相救，赠与双翅飞入宫中救出阿凤，双双飞上苍山玉局峰。罗荃法师施展法术加害二人，阿龙为救公主，到罗荃寺盗取八宝袈裟，被罗荃将其变为石骡沉入洱海。阿凤见阿龙久去未归，已知其夫被罗荃所害，悲愤而死，化作彩云，升起在玉局峰顶，顿时狂风大作，她要吹开洱海水和丈夫阿龙相见。

本剧在民间传说基础上，概括了更广阔的社会内容，使爱情的主题更加深化。剧本唱词运用白族民歌形式，咏唱了大理的湖光、山色、风情、典故，增加了地方特色和民族特色，曾到北京、成都、昆明等地演出，均受好评。剧本曾获全国和云南省少数民族文学创作奖，全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作奖，全国第一届少数民族题材剧本创作荣誉奖。云南人民出版社出版了单行本。〔薛子言〕

《崔文瑞砍柴》 吹吹腔传统剧。本剧根据云龙县旧州区汤邓村吹吹腔艺人李春芳收藏本整理而成，是《张四姐下凡》中的一折。（见剧目图13）

崔文瑞和老母相依为命，因家贫无钱娶妻，每日上山打柴侍

奉老母。其孝义感动玉皇，派张四姐下凡，试其真诚可鉴，遂与崔文瑞结为夫妻。

此剧已是白族化了的小戏，如崔文瑞在剧中说：“他们在唱白族调。”“我们白族就是喜欢唱白族调啦！”崔文瑞与张四姐对唱时就唱白族民歌〔细么么〕。李春芳扮演崔文瑞，保留了吹吹腔戏丑行的一些表演程式，刻划了崔文瑞天真无邪、忠厚老实的性格，并突出了剧本的喜剧效果。此剧1962年曾参加云南省民族戏剧观摩演出。〔薛子言〕

《黑水关》 吹吹腔传统剧。用鹤庆吹吹腔〔高腔〕演唱。此剧是鹤庆西山打板箐村吹吹腔业余剧团五十年代前后经常上演的剧目。李发源主演刘廷，顾跃元为戏师傅。剧本系清光绪五年春三月手抄悦斋号版本，现存顾跃元处。

明洪武年间，西川哈哩奴向明朝廷下战表，要恢复元室。当朝太师杨高迁自荐统兵出征，并点名要与他有仇的平阳侯刘廷为先行官。举兵时，杨高迁处处刁难刘廷，待到边关又调刘带四十个残兵弱将至黑水关；同时密告哈哩奴，使其调其大队人马围攻黑水关。刘廷寡不敌众，含冤殉国，其长子刘英亦自尽身亡，次子刘兴乔装乞丐逃回京城。刘廷托梦夫人陈氏要报仇雪冤，刘家在护国军师陈杰的帮助下奏本皇上。太祖重委刘兴为帅出征边关，捉拿奸贼杨高迁。刘兴统兵大获全胜，杀死哈哩奴，生擒其女秀英、鸾英，同时将杨高迁拘拿回京。太祖降旨，将杨高迁斩首祭奠刘府亡灵；番邦姐妹配与刘家兄弟。

《黑水关》一剧较多展现坤角形象，倾诉儿女之情。如第四折，刘廷奉旨带双子前往边关征战时，夫妻、母子相离时，四人六十多句的唱词如泣如诉。〔魏树生〕

《襄仪下科》 吹吹腔传统剧，1962年大理州白剧团演出。赵

绍莲饰窦仪，杨学英饰黄雀金精。剧本根据李春芳收藏本整理而成，为《五桂荣》中的一折。收入云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》。（见剧目图14）

书生窦仪每日苦读寒窗，只盼金榜题名。玉帝欲点魁于他，让黄雀金精下凡，试其酒色财气。黄雀金精百般挑逗，窦仪始终不为所动。

此剧的表演继承了吹吹腔戏小生和花旦的步法身段，1962年曾参加云南省民族戏剧观摩演出，受到好评。〔薛子言〕

《蝶泉儿女》 白剧。原名《蝶泉春》。取材于白族现实生活，1982年创作，大理州白剧团演出。编剧：陈兴、建华；导演：李琼芬、肖朴；音乐设计：尹懋铨、杨可用；舞蹈设计：杨士景；舞美设计：方世雄；服装设计：杨月明。董汉贤饰春发爹，陈钟玉饰阿秀，马永康饰阿宝。（见彩页及剧目图15）

饲养奶牛能手春发爹养惯了土种牛。为女儿阿秀选婿，看上了老实的阿祥；阿秀不但积极引进黑白花良种奶牛，而且倾心畜牧技术员阿宝。于是父女、姑嫂之间发生了一连串有趣的矛盾冲突。在阿秀的支持配合下，阿宝攻克了奶牛不孕症，为发展奶牛养殖作出了贡献，终于使春发改变了旧有观念。

本剧于1984年参加全省第二届民族戏剧会演和全国少数民族戏剧录像暨观摩演出。发表于《云南戏剧》1985年第二期。〔薛子言〕

音 乐

白剧音乐包括唱腔音乐和伴奏音乐两大部分。唱腔音乐由吹吹腔和大本曲两类不同风格和结构特征的腔调组成，同时还吸收改编了部分民间歌曲；伴奏音乐则包括传统吹吹腔的唢呐曲牌、打击乐和大本曲的三弦曲牌，亦吸收了部分民间吹鼓乐和歌舞音乐。

吹吹腔和大本曲各自具有极其鲜明的个性。在传统剧目中，除经过整理、改编者外，至今仍用吹吹腔演唱；在新编或移植剧目中，或只使用一类腔调，或以一类为主，另一类为辅。无论以何类为主，均使用统一的打击乐伴奏。

白剧音乐的渊源、流变及其发展

白剧音乐的历史，应从吹吹腔戏流入大理地区时算起。关于吹吹腔的声腔渊源，尚未发现有关的文献记载或其它历史资料。建国以来，省内外对其初步的考察和分析研究，虽存在种种不同见解，但普遍认为最早是从外地流入，而非当地土生土长。

吹吹腔的唱腔，其衍变大体有如下几个方面：在语言方面，吹吹腔传统戏多演汉族古典剧目，武戏居多，使用当地汉语方言，后在移植或改编的生活小戏剧目中，则使用当地汉语方言或汉语中掺进部分白语演唱。近三十年专业剧团成立后，则统一规范用“汉语白音”（即用白语的语音读汉字，从而引起汉语语音的变异）演出。在词格方面，早期流传下来的文学剧本（最早有光绪二年的手抄本），其唱词词格以七字句为主，后偶尔出现七

言体夹“三七一五”（即三个七字句，一个五字句）的“山花体”。大本曲剧则以“山花体”为主。近期白剧的词格则相对自由。在曲体方面，唱腔多以单曲体为主，后逐渐由单曲体向多曲体，由同腔同调向行当分腔发展。在发展过程中，不断吸收、融合白族民间音乐和云南地方戏曲音乐，创造新的腔调。如源自白族民歌的鹤庆〔流水板〕、洱源〔过山调〕，源自花灯曲调的鹤庆〔七句半〕以及吸收借鉴滇剧唱腔的大理〔七句半〕、鹤庆〔哭英雄腔〕等。在一些民间生活小戏中，还直接穿插使用白族民歌。此外，因在长期的流变中受白族民间鼓吹乐的影响，用唢呐吹奏的唱腔过门已完全器乐化，并显示相对的独立性，形成独特的风格。

流传各地的吹吹腔腔调有各自不同的特色，称谓亦各异。流传于云龙县者称〔平腔〕、〔一字腔〕、〔高腔〕、〔二簧腔〕、〔哭腔〕、〔大哭腔〕、〔下山虎〕、〔垛垛板〕等；流传于鹤庆县者称〔生腔〕、〔高腔〕、〔正板〕、〔平板〕、〔旦腔〕、〔旦高腔〕、〔摇旦腔〕、〔流水腔〕、〔垛儿板〕、〔风搅雪〕、〔七句半〕等；流传于洱源县者称〔净高腔〕、〔老末腔〕、〔一字腔〕、〔大哭腔〕、〔大哭皇〕、〔二簧小哭腔〕、〔山坡羊〕、〔过山调〕、〔六调〕等；流传于剑川县者称〔生腔〕、〔旦腔〕、〔平腔〕、〔净腔〕、〔丑腔〕、〔海东调〕等；流行于大理市者称〔高腔〕、〔急高腔〕、〔生腔〕、〔高腔倒板〕、〔平腔〕、〔二簧腔〕、〔二簧倒板〕、〔二簧滚板〕、〔二簧高腔〕、〔哭皇天〕、〔山坡羊〕、〔七句半〕等。其中，各地的〔高腔〕、〔平腔〕、〔一字腔〕以及按行当命名者均属基本腔调，即使用范围最广的常用腔调，其余则属辅助性腔调。

流传各地的基本腔调，尽管称谓不同，形态上也有各自的特征，但相互间却存在着明显的亲缘关系，大体上由两个不同的母

体不断繁衍而成，从而可将这部分腔调归纳为〔高腔〕类和〔平腔〕、〔一字腔〕类。

〔高腔〕类：音调高亢激昂、粗犷豪放为其主要特征。它常用于武生、净行和袍带戏、武戏。但不同地区的使用情况又各不相同，且称谓各异，如云龙、剑川两地多用于净行及武生，称〔高腔〕、〔下山虎〕或〔生腔〕、〔净腔〕；洱源、鹤庆地区则净、生、旦各行均用，并按行当命名，如〔净腔〕、〔生腔〕、〔老末腔〕、〔旦高腔〕、〔净高腔〕等。

〔平腔〕、〔一字腔〕类：其音调平直、舒缓，擅于抒情叙事，各地均多用于旦行、丑行、正生和文戏、生活小戏。〔平腔〕、〔一字腔〕又系同一母体衍化，用于丑行时，常讲唱结合，近似吟诵，诙谐风趣，宣叙性较强；正面人物演唱时则擅于抒情，并富有较强的旋律性。

这两种基本腔调，在传统剧目中均多以其中一种贯穿全剧始末。

各地的辅助性腔调，彼此之间大都没有亲缘关系，即便同名（如大理和洱源均有〔山坡羊〕），但腔调各异。其中凡属专用以表现哀伤、哭述情绪的，大都以“哭”字命名，如〔哭腔〕、〔大哭腔〕、〔哭皇天〕、〔哭英雄腔〕等；以“二簧”命名者亦属此类。〔二簧腔〕具有委婉曲折的旋律，适宜表现正面人物的凄苦、沉郁感情。它流传于云龙、大理等地，而彼此旋律各不相同，与皮簧腔中的“二簧”更无任何渊源关系。辅助性的各种腔调大都各自在不同的局部地区流传，并仅在个别传统剧目中的特定情节中使用。

吹吹腔的两种基本常用腔调，不仅用于舞台戏剧演出，同时也被用于各种白族民间的民俗活动中，如在“栽秧会”、“田家乐”、“春王正月”等活动中也得到演唱。有的还成为当地汉族花灯演唱中的主要腔调（如弥渡等地花灯演唱的〔一压三〕等）。

大本曲唱腔，源于流行在洱海沿岸的白族曲艺——大本曲。1954年大本曲剧诞生，原大本曲的传统腔调，即相继直接进入戏曲。1962年吹吹腔戏与大本曲剧合流，大本曲唱腔便成为白剧音乐的另一主要声腔。

大本曲原为以代言为主的说唱艺术形式。其传统腔调比较丰富，民间有“三腔九板十八调”之说，具有叙事、抒情等多种表现功能。

“三腔”者，有以大理古城为中心的“南腔”、“北腔”、“海东腔”三种艺术风格稍异的派别之说；亦有认为是高、中、低三种不同音区的腔调之说。“九板”是大本曲的基本腔调，即〔平板〕、〔高腔〕、〔脆板〕、〔大哭板〕、〔大哭边板〕、〔小哭板〕、〔小哭赶板〕、〔提水板〕、〔阴阳板〕等。这些基本唱调各具不同功能，有擅于叙事和表现欢乐情绪的〔平板〕；有适宜表现激昂、愤怒感情的〔高腔〕；亦有只具叙述、诉说特性的〔大哭边板〕、〔小哭赶板〕和富于戏剧性变化的〔大哭板〕。

南腔称为“十八调”、北腔称为“十三腔”的这些曲调，均为内容不同而唱词相对固定的小调，具有插曲性质，在原曲艺中一般只作为辅助性唱腔使用，其中的〔麻雀调〕，可表达喜悦欢欣的情绪，〔道情〕具有抒情、叙事兼备的功能，则在白剧中常被运用。

在原曲艺中，除以一支基本曲调循环反复的单曲体方式组织唱腔外，也有由几支不同曲调相互联缀的组腔方式，均被沿用于以大本曲唱腔为主的白剧剧目音乐设计中。

自吹吹腔戏与大本曲剧合流，吹吹腔和大本曲均为白剧的主要唱腔。但在农村的业余剧团中，至今仍保持着各自的传统形态：流行吹吹腔的地区，只唱吹吹腔的唱腔；流行大本曲的地区，只专用大本曲曲调进行演唱。

建国后，对白剧音乐的创新和发展主要在白剧专业团体内进行，并表现在如下几个方面：

1. 对传统曲调进行不同程度的改编：在吹吹腔的唱腔中，通常将第三句改为以唱代讲（传统为以讲代唱），使唱腔的抒情功能得以增强；或压缩、改编原较长大的唢呐过门，使之与唱腔相互统一协调，与内容相适应；或在原曲调的基础上，通过节拍、节奏及旋律的变化，编创能表现不同情绪的唱调，如新编吹吹腔剧《杜朝选》中根据〔二簧腔〕改编的〔二簧高腔〕、〔二簧滚板〕、〔二簧倒板〕，以及根据〔高腔〕改编的〔高腔倒板〕、〔急高腔〕等。大本曲中，增加曲前引腔和句（曲）尾拖腔，或运用板式变化手法来发展唱腔，如《望夫云》、《苍山红梅》等剧中用大本曲腔调改编的唱腔，就有类似倒板、散板、慢板、垛板的腔句或腔调。无论大本曲腔调或吹吹腔腔调中，还不同程度地运用过一些原传统中没有的拖腔。

2. 以传统腔调或其他音乐为素材，创作或改编为新的腔调：或对传统腔调作较大幅度的扩展或压缩；或将若干腔调旋律融于一段新腔中；或以某支腔调为骨干，插入另外腔调的片断或因素而形成新曲。同时，也利用本民族的民歌或当地的汉族民歌为素材创作新腔，如用花灯〔补缸调〕改编创作的〔六调〕，用当地民歌〔汉调〕改编的〔过山调〕，用白族民歌〔白月亮〕改编的〔流水板〕，以及将民歌〔大理白族调〕、〔剑川白族调〕、〔山后曲〕、〔泥鳅调〕、民间唢呐曲〔过山箐〕、〔耍虎调〕等，经过不同程度的改编和加工后，或作为唱腔，或作为歌舞音乐。此外，也曾将吹吹腔中的唢呐曲牌改编为唱腔，如《墙头记》中赵氏唱段即是。

3. 多曲联缀的运用和发展：传统吹吹腔以单曲结构形式为主，传统大本曲中则有少数联缀程式，在各地专业演出团体的音乐设计中，除大本曲继承原有的联缀原则外，吹吹腔也不同程度地发展和运用了多曲联缀的手法。有不同类别的基本腔调的联缀，如《墙头记》中〔高腔〕和〔平腔〕的联缀；有基本腔调和

辅助腔调的联缀，如《蝶泉儿女》中〔平腔〕与〔海东调〕的联缀；也有新创腔调与传统基本腔调（或辅助腔调）的联缀；甚至还有大本曲腔调与吹吹腔腔调的联缀等。联缀时通常都对原曲作适当改变，或改变过门，或改变调高，或改变终结音，以求得它们之间相互的协调统一。

4. 运用人物特性音调、人物主导唱腔贯穿以及其它各种现代作曲技法，为剧中不同人物（特别是主要人物）设置主导和特性音调：一是人物的主导唱腔，在剧情发展的不同情况下作多次反复运用，如《苍山红梅》中阿梅的主导唱腔就是以大本曲“北腔”的〔大哭板〕贯穿全剧，这种手法始于五十年代的《杜朝选》、《火烧磨房》等剧；二是提炼富有鲜明性格的特性音调贯穿于特定人物的唱腔、过门、伴奏音乐之中，如《望夫云》中阿凤的特性音调。多声技法和多种演唱形式的运用：在唱腔和伴奏中，采用和声、支声复调来设计唱腔或伴奏织体；并采用对唱、重唱、合唱等多种演唱形式于唱腔之中。《望夫云》、《江姐》、《红色三弦》、《苍山红梅》等剧，都不同程度地运用和采用了这些技法和演唱形式。

5. 伴奏乐队除保留原两种声腔的主奏乐器——唢呐和三弦为特色乐器外，已进一步发展为以民族乐器为主的中西混合乐队，并可在实际运用中进行各种编织、组合。

〔寇邦平〕

白剧唱腔音乐

一、吹吹腔唱腔

吹吹腔腔调属曲牌体，是以四个腔句为一个唱段，句间用唢呐或锣鼓加以连接的单曲体结构形式。在一出戏里，通常只选用一

个腔调，由不同角色按不同唱词加以稍许变化演唱，也可根据剧本情节、人物选用几个不同的腔调，但未形成联缀程式。

(一) 唱腔结构

早期吹吹腔的唱词结构多为七言体和部分十言体；四句为段。后期移植改编的剧目则多为“三七一五”式的“山花体”，同时也有这些句式的变体。

其唱腔结构，通常受唱词句式结构的制约，基本上是以起、承、转、合的四个腔句为一个唱段的基本结构形式，如：

起句 + (唢呐锣鼓) + 承句 + (锣鼓) + 转句 + (锣鼓) + 合句 + (唢呐锣鼓)

(注：括号内均为过门，分唢呐锣鼓过门和锣鼓过门两种。)

这种基本结构形态，多存在于〔高腔〕和〔平腔〕两类基础腔调中。因过门位置移动，又使唱腔与唢呐、打击乐呈现出多种交替形态：

(1) 二、三、四句一气呵成；

(2) 三、四句一气呵成；

(3) 每两句后加入唢呐锣鼓过门，即 起句 + 承句 + (唢呐锣鼓) + 转句 + 合句 + (唢呐锣鼓)；

(4) 每个腔句后均有唢呐锣鼓过门。

(二) 音阶调式

吹吹腔唱腔主要为传统的五声音阶，虽偶有偏音出现，但均不居重要位置。唱腔中多为五声宫调式、徵调式和商调式，羽调式较少。同一种调式在不同地区和不同腔调中，又有其不同特征。

宫调式：只属〔平腔〕类唱腔（见〔平腔〕类的选例），除转

句外，均落宫音。在旋律进行中，鹤庆、云龙、洱源三地多强调“3”和“5”音；剑川则强调“6”音。

徵调式：多属〔高腔〕类唱腔，有几种表现：

1. 音列为“3 **5** 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ ”。如大理〔高腔〕、〔生腔〕即属这种调式。

2. 音列为“4 **5** 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ ”，属五声性六声音阶。如鹤庆〔生腔〕、云龙〔高腔〕均为此种类型。

3. 音列为“**5** 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ ”（或记作“**2** 3 5 6”）。洱源〔净腔〕、剑川〔净腔〕等均属此种类型。

商调式：其音阶为“2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ ”。部分〔二簧腔〕、洱源〔高腔〕属此种调式。

凡属商调式、徵调式的腔调，起句的落音与承句、合句的落音之间，大都保持着四度关系。

（三）语言和旋律风格

传统吹吹腔腔调，字多腔简，音域一般只在九度之间，并多在高音区进行演唱；同时有的腔句又以讲代唱，常形成近似喊叫的粗犷质朴、高亢激越的旋律风格。

吹吹腔的舞台语言，演出传统剧目多用当地汉语方言或“汉白相杂”（即在汉语中掺杂进部分白语）；近期大理县及专业剧团的剧目，则用“汉语白音”。用汉语方言演唱，其唱词的平仄较严格；用“汉语白音”演唱，其唱词则不受平仄格律的约束。

传统吹吹腔腔调共分散唱和规整节拍两种类型。前者多属云龙、洱源等地的高腔类和平腔类腔调，其特点为每段唱腔起句的节奏较为伸展，且伸展部位又往往处于前半句，后三句的节奏相对紧缩，前短后长的切分节奏较为多见。后者则存在于鹤庆、大理两地的少数腔调，如鹤庆〔平板〕：

$\frac{2}{4}$ 0 $\underline{0 \dot{6}}$ | $\underline{\dot{5} \dot{4} \dot{5}} \underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\dot{5}$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\dot{3}$ $\underline{\dot{2} \dot{6}}$ |
(阿) 正 月 (啊) 求 亲(着) 正 月

$\overset{6}{\text{中}}$ $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\dot{5}$ $\overset{2}{\text{中}}$ $\underline{\dot{5} \dot{1}}$ | $\dot{3}$ $\underline{\dot{3} \dot{6}}$ |
正, 前 街(是) 走 到(是) 后 街

$\underline{\dot{1} 0}$ 0 | $\underline{\dot{6} \dot{1}} \underline{\dot{6} \dot{1}}$ | $\overset{6}{\text{中}}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{3} \dot{6}}$ | $\overset{6 \dot{6}}{\text{中}}$ $\dot{5}$ - |
心, 媒人 先生 看 见 我,

$\underline{\dot{6} \dot{1}} \underline{\dot{6} \dot{1}}$ | $\dot{3}$ $\overset{2 \dot{3}}{\text{中}}$ $\underline{\dot{2} \dot{6}}$ | $\dot{1}$ - ||
勒马 回头 好 婚姻。

在吹吹腔基本腔调中,各腔句句尾常不受语言的制约,形成相对稳定的特性音调。如〔平腔〕类的“ $\dot{3}$. $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{1}}$ ”及其变体;〔高腔〕类上句的“ $\underline{\dot{3} \dot{2}} \dot{1}$ -”或“ $\underline{\dot{3} \dot{5}} \underline{\dot{6} \dot{1}}$ | $\dot{1}$ - |”及其变体,下句的“ $\underline{\dot{6} \dot{3}} \dot{5}$ -”或“ $\underline{\dot{5} \dot{6}} \underline{\dot{4} \dot{5}} \dot{5}$ 及其变体。

(四) 演唱特点

吹吹腔戏的行当,共分十余种,可归纳为生、旦、净、丑四行。建国前,这些行当均由男角扮演,不同行当分别用不同嗓音

演唱：生行用本嗓，净行用粗嗓，旦行用假嗓，丑行用小嗓。各行当在行腔时均按不同性格特征即兴处理，尚未形成严格的旋律程式。通常生行较为舒展明快；旦行讲究委婉曲折；净行较粗犷平直；丑行富于诙谐风趣。生、旦腔的歌唱性较强，净、丑腔则偏重于讲、唱结合。

讲唱结合主要指腔调中的某些腔句以讲代唱，从而与其它腔句形成讲、唱交替。在〔高腔〕、〔平腔〕类腔调中，除第三句的以讲代唱已成为程式外，在第一腔句中还有如下几种形态：

1. 全句以讲代唱，如

$\frac{2}{4}$ 0 0 0 | $\frac{5}{8}$ 0 0 0 0 0 | 0 0 | (喷呐过门)
未曾(就) 谈 今(就)先 谈 古，

$\frac{2}{4}$ 2 2 . | 1 1 5 | 3 2 | $\frac{1}{4}$ 2 $\frac{12}{16}$ 1 1 - (〔平腔〕)
东山 来了 一支 虎；

2. 前半句讲，后半句唱，如

0 0 0 0 0 | 0 0 2 2 5 . 7 | $\frac{2}{4}$ i - (〔净腔〕)
这一 仗(勒 唉) 他 打得 我……

3. 前半句唱，后半句讲，如

2 i 2 $\underline{1.2}$ 6 5 | ($\underline{2321}$ $\underline{63}$ $\underline{62.}$) | $\underline{0.0}$ $\underline{00}$
老 张 奉 了 丞相 令呵，
…… (〔高腔〕)

丑行还可将前三句都变作念白，第四句才唱。

吹腔对唱腔的润饰，以语言性润腔、表情性润腔和装饰性润腔较为常见。语言性润腔主要指因受语言制约而产生的旋律形态变化，如上、下滑音、倚音的大量出现即是。这种特点在以白语或“汉语白音”演唱时更为鲜明。而装饰性润腔则是那些非受语言制约，而只作装饰旋律用的各种滑音、顿音、颤音及特性音调。表情性润腔则指那些因表达感情和刻画性格而运用的力度、速度、节奏以及音色上的变化。

（五）伴奏方法

传统吹腔腔调只以唢呐锣鼓来接腔吹奏过门，或用打击乐来接腔演奏过门，形成演员的唱腔与唢呐锣鼓或打击乐的交替进行。接腔演奏过门的打击乐称为“隔板锣鼓”。用于第二句后的打击乐称“大隔板”；用于第三句后的称“小隔板”。

传统吹腔乐队，由一支或两支唢呐和打击乐器组成，可以分别演奏，也可以同时合奏。唢呐演奏时，打击乐均进行套打。

唢呐吹奏的过门，常超过唱腔若干倍的长度，具有一定的独立性。其旋律相对稳定，但也可由演奏者适当发挥。既可专用，也可借用民间唢呐曲牌，还可根据演员表演的需要，加以扩张或压缩，适当进行些变奏。

唢呐过门往往以腔句的落音开始，而结束音则不一定与腔句落音相同，可以是同度，也可以保持四、五度关系；与唱腔之间既可同宫同调、同宫异调，也可以是异宫异调。

唢呐吹奏的过门，除单独接腔时的短暂散吹外，打击乐进入后，即具有鲜明的节奏感，与唱腔的散唱节奏形成强烈的对比，呈现出一张一弛、一松一紧的节奏交替。

传统唱段一般无前奏，但通常以唢呐和打击乐来结束。

二、大本曲唱腔

大本曲唱腔属曲牌体的唱腔体制。唱腔可依据剧本内容、人物需要，分别选配以不同腔调，或以一个腔调反复演唱完成一个唱段；或以几个腔调相互联缀完成一个唱段。在腔调联缀中，调式、调性、速度、节奏均有不同程度的变化和对比。

(一) 唱腔结构

大本曲传统腔调属“三七一五”式的“山花体”，四句为一个单元。每个唱段由一至若干单元组成。

1. “九板”的基础结构：“九板”中的各腔调均以四个腔句组成的段落为其基础结构。凡超过四个腔句的唱段，则均由这一段落的变化重复构成。凡能独立构成一个完整唱段的腔调如〔平板〕、〔高腔〕、〔大哭板〕、〔小哭板〕、〔提水板〕、〔阴阳板〕等，无论长短都有一定的起腔、“落板”（即唱段结束）程式，即在首句、末句后分别插入一个扩充性的衬腔。如《柳荫记》唱段：

1=D

【小哭板】

(前奏略) $0 \overset{i}{\underline{\underline{6}}}$ | $\frac{4}{4} \underline{\underline{3 \ 3}} \underline{\underline{2}} - -$ | $\frac{3}{4} \underline{\underline{2 \ 3 \ 3}} \underline{\underline{3 \ 1}} \underline{\underline{3 \ 1}}$ |
(哎) 英台(哎) 好比(个)寒冬 蜂(啊)

……扩充性衬腔……
 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}} \underline{\underline{6 \ 5 \ 3}}$ | $\underline{\underline{6 \ 5}} \underline{\underline{5 \ 6}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}} \cdot (\underline{\underline{5 \ 5}} | \frac{3}{4} \underline{\underline{6 \ 6 \ 1 \ 2 \ 1 \ 3 \ 5 \ 6}}) \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$ |
(咿嗨 咿 嗨 哟嗬 哎哟 哟) (哎)

$\frac{2}{4}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\underline{\underline{6\ 3\ \dot{1}}}$ $\underline{\underline{6\ \dot{1}}}$ | 6 - | ($\underline{\underline{6\ 6\ 6}}$ $\underline{\underline{1\ 6}}$) |

冷 风 吹来(支)飞不 通，

$\underline{\underline{6\ 6\ \dot{1}}}$ $\underline{\underline{6\ \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{1\ 3}}$ $\underline{\underline{3\ \dot{1}\ 6}}$ | $\underline{\underline{6\ \overset{3}{\text{三}}\ 5}}$ 2 | ($\underline{\underline{1\ 6}}$) 0 3 |

犹如(支)孤雁 宿寒 林(嚯个 吆 喘 嘿) (哎)

$\underline{\underline{6\ 6\ \dot{2}\ \dot{1}\ \overset{6}{\text{六}}\ \dot{1}}}$ | 6 5 | $\underline{\underline{9\ .\ 1}}$ $\underline{\underline{2\ 0}}$ | $\underline{\underline{2\ 1}}$ 6 - |

花开(个)遇雪 风 (哎 哎嘿 哟 哟喘 嘿)

.....衬腔落板.....

2. “九板”腔调的联缀方式：在传统的大本曲唱腔中，各个腔调除可以独立使用外，还可以将它们按一定形式联缀为一个整体。在这种联缀结构中，曲体大为扩展，调式调性有所对比，板式节奏也发生一定变化。其联缀程式如：

平板——高腔——平板

平板——脆板——高腔

大哭板——大哭边板——提水板（或大哭板）

小哭板——小哭赶板——小哭板

大哭板——大哭边板——提水板——阴阳板——小哭板——

小哭赶板

.....

为使不同腔调相互联缀得自然融洽，浑然一体，艺人们常在不同腔调之间插入一个过渡腔句或过渡过门，使之承上启下，前后连接。

在两个不同腔调间插入过渡腔句（民间称它为“叫头”或“叫板”）是传统联缀中常用的方法，如〔平板〕转〔高腔〕或

〔高腔〕转〔脆板〕即以 “ $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \quad 5 \ 6 \mid 6 \ 5 \quad \dot{3} \ \dot{2} \mid \dot{3} - \mid$ ”
 (哎呀 咿嗨 哟嗨 咿嗨 哟)

为过渡腔句；〔高腔〕转〔平板〕或〔脆板〕转〔平板〕，则以

“ $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \quad 5 \ 6 \mid 5 \ \dot{3} \quad \dot{2} \ \dot{1} \mid \dot{2} \ \dot{1} \quad 5 \mid$ ”为过渡腔句。
 (哎呀 咿嗨 哟嗨 咿嗨 哟)

至于〔大哭板〕转〔大哭边板〕，〔小哭板〕转〔小哭赶板〕，则
 可不经任何过渡，由前腔调的第二句直接转入后腔调的第三句。

在两个腔调之间，也可用过门音乐加以连接，如〔脆板〕转
 〔平板〕；〔大哭边板〕转〔提水板〕等：

【大哭边板】

…………… $\underline{3 \ 3 \ 5} \quad \underline{3 \ 6} \mid \overset{6}{\underline{6 \ 3}} \quad \underline{3 \ 5 \ 6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 3} \quad \underline{6 \ 5 \ 1} \mid$
 声声 呼唤 梁山 伯(呐)，不 知 在 何

…过渡过门…

2 . ($\underline{1 \ 1} \mid \underline{2 \ 3 \ 3} \quad \underline{2 \ 6 \ 6} \mid \underline{3 \ 3 \ 2} \quad \underline{3 \ 5 \ 5 \ 2} \mid \overset{>}{\underline{6 \ 6}} \quad \overset{>}{\underline{6 \ 6}}) \mid$

方？

【提水板】

6 - $\mid \underline{\dot{1} \ \dot{3}} \quad \dot{2} \mid \dot{2} - \dots$
 哎 五更

1=A

【大哭板】

..... $\underline{\dot{5} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{2}} \ \dot{1} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{1} \ \dot{2}} \ \dot{2} \mid$
 二更 完了 交三 更 (嗨哟 哟)，怨我

$\underline{\dot{6} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{5}} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{6}} \mid \underline{\dot{5} \ \dot{6}} \ \underline{\dot{5} \ (\dot{2} \ \dot{4})} \mid$...过渡
 英 台 命 运 差， (哎嗨 哎 嗨 哟嗨 哟)

过门 过渡腔句
 1=D (前 2=后 6):
 $\underline{\dot{5} \ \dot{1} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{5} \ \dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{6} \ \dot{6}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{6}} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{6}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{5} \ \dot{3}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{6} \ \dot{5}} \mid$
 当时 对 他 吐真 言 (呐)，

..... 【大哭边板】
 $\underline{\dot{1} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{5} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{2} \ (\dot{1} \ \dot{1})} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{2} \ \dot{6} \ \dot{6}} \mid \underline{\dot{6} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{6}} \mid$
 免他 进 黄 沙。 明可 叹 来

$\underline{\dot{6} \ \dot{5} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{6} \ \dot{1}} \mid \dot{6} \text{}$
 暗 可 叹 (嗨 哟)

(二) 音阶调式

大本曲的基本腔调（即“九板”）为五声音阶。多数腔调，不管其调式如何，均在唱段末以同一句衬腔“落板”收束。如〔平板〕、〔高腔〕、〔脆板〕等三个腔调，尽管各自调式不同，却

均以 “1̣. 1̣ 5 3 5 | 6 1 5 | 2 3 5 2 1 | 6 - ||” 为“落
(哎哟 哟嘿 哟 哟嗨 嘿 嘿 哟 哟)

板”，结束在羽音上。又如，〔小哭板〕、〔提水板〕、〔阴阳

板〕、〔大哭边板〕等腔调，均以 “3. 1 2 | 2 1 6 - ||”
(哟嘿 哟 哟嗨 嘿)

或其变体来收束全曲，亦共同以羽音为终止音。

在“十八调”中常被用于白剧的〔麻雀调〕（徵调式）、〔道情调〕（宫调式）等也是五声音阶。

（三）语言声调和唱词格律

传统大本曲腔调以“汉语白音”演唱，并讲究“依字行腔”，“字正腔圆”。白语语音共八个声调。按“汉语白音”，阴平（妈）为33（中平调），阳平（麻）为53（高降调），上声（马）为31（中降调），去声（骂）为55（高平调），入声（抹）为35（中升调）。照此声调规律演唱，如：

5 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 3̣ 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 3̣. 2̣ | 1̣ 5̣ 2̣. 1̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 5̣ ……
(哎)大理(的)了苍山(支)十九峰，(哟嘿哟 嘿哟 哟)

5 1̣ 1̣ 1̣ 5̣ | 3̣ 1̣ 5̣ 1̣ 1̣ 3̣. 2̣ | 1̣ 5̣ 2̣. 1̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 5̣ ……
(哎)马子(的)介打马(支)往前走，(哟嘿哟 嘿哟 哟)

同是〔平板〕的第一腔句，即因唱词不同而引起旋律的明显变化。但起音与句末衬词部分却不改变，用它来保持一定的腔格

规范。

传统大本曲唱词，一般为首句起韵，二、四句押韵的声韵结构。经常使用的有“花上花”、“捞里捞”、“油鲁油”、“翠茵茵”四个大韵。这“翠”、“花”、“捞”、“油”四字，既代表四大韵辙，又分属四种不同的声调。所以凡属唱词偶句，既要求按四大韵的某个韵来押韵，又必须与四个不同声调中的某个声调协律，也就是说，押韵句的末字既要有相同的韵脚，又要有统一的音高。按末字调值的高低，各韵部分别落在“ $\dot{1}$ ”（翠韵）、“ 6 ”（花韵）、“ 5 ”（捞韵）、“ 3 ”（油韵）四个不同的音高上，从而使押乐句的导句落音与韵脚声调的高低相对吻合。这种情况在主要腔调〔平板〕中体现得较为明显。如〔平板〕的第二、四句：

“翠茵茵”…… $\dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{5} \mid 6 \dot{5} \dot{1} . 0 \cdots \cdots \dot{1} \dot{3} \dot{5} \dot{5} \dot{5} \mid \dot{1} . \dot{2} \dot{1} \mid \cdots$
 十八溪水(支)多古迹； 茶花 多美 丽。

“花上花”…… $\dot{1} \dot{1} \dot{5} \mid \dot{3} \dot{1} \dot{5} \mid \dot{3} \dot{5} \dot{5} \mid 6 - \cdots \cdots \dot{3} \dot{3} \dot{5} \mid \dot{5} \dot{5} \mid \parallel$
 洱海(个)弓鱼(支)分外(尼)香； 峰峰(支)换新

$\dot{6} . \dot{1} \mid 5 \mid \cdots$
 装。

“捞里捞”…… $\overset{\dot{5}}{\text{毛}} \dot{1} \overset{\dot{2}}{\text{毛}} \dot{1} \mid 5 \dot{5} \dot{1} \mid 6 \dot{2} \dot{1} \mid 5 \cdots \cdots \dot{5} \dot{3} \dot{5} \mid \dot{1} \dot{1} \mid \parallel$
 财主把我(支)当粪 草； 饥饿(支)吃不

$\dot{5} \dot{6} \mid 5 \mid \cdots$
 饱。

“油鲁油”…… $\dot{5} \dot{3}$ $\dot{1} \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{1} \dot{6} \dot{5}$ 3 …… $\dot{1} \dot{5} \dot{5}$ $\dot{1} \dot{1} \dot{5}$ |
 白帮 财主(个)做马 牛; 何日(支)得出

$3 \ 6 \ 5$ | ……
 头。

这种韵律在白剧的某些唱段中仍旧使用，而近年来的新编剧目，其词格和韵律则较为自由。

大本曲腔调多为一字一音的对置方法，除个别字因表达情感、语势的需要，或为了旋律流畅外，很少一字配置多音的情况，从而形成字多腔简、朗诵性较强的旋律特征。

(四) 演唱特点

大本曲中的所有腔调，各行当均可按剧情需要选用。演唱时，通常以不同音区和音色来区分老年、中年和青年。造诣较高的老艺人，非常讲究“字正腔圆”。故在唱腔中使用着大量的倚音、滑音，用以解决旋律与字调的矛盾。

如： $\dot{5} \dot{1}$ $\dot{5} \dot{1}$ | $\dot{6} \cdot \dot{6}$ 5 …… || 或 $\dot{1} \dot{5}$ $\dot{6} \dot{3}$ |
 许配马德方 (哟) 我给情哥

$\dot{6} \dot{5}$ $\dot{1} \dot{3}$ | $\dot{2}$ ……
 摇个 头(啁 哟)

为保证唱腔有一定腔格和规范，在演唱中大量应用衬词(句)。这些衬词(句)，对旋律的润饰具有特殊作用，并已形成较为稳定的程式。如句前常以“作”、“哎”、“哎呀”等衬字(词)

起腔；句腹间则穿插以“的”、“了”、“个”、“支”、“呐”等衬字来加强语气或活跃节奏；句末则用“哼嘿哟、嘿哼哟”、“那嚶哼嗨哟、哟嗨嘿、嘿哼哟”等衬句来作句末扩充，或作扩充性的衬腔句，或作“落板”，或置于首句尾，或用以终结唱段。

（五）伴奏方法

传统大本曲的伴奏乐器为龙头三弦。常有如下几种伴奏方法。

跟腔伴奏：这是较常见而又大量使用的方法。它以唱腔为基础稍加增减，随腔流动。

加花变奏：这是对旋律性不强的腔句的伴奏处理方法。它往往以唱腔旋律为基调，作些支声式的或加花变奏的处理。

烘托式伴奏：伴奏在一定程度上以不同于唱腔的新的曲调来烘托唱腔。

以上这些伴奏方法并非严格区分，独立使用，而是带有很大的即兴性，常因人而异、因伴奏技术的高低而产生明显的差别。

现代民间业余剧团在演出以大本曲腔调演唱的剧目中，除加用竹笛、二胡等乐器随三弦跟腔伴奏外，无更大突破；专业剧团则以三弦、二胡（或高胡）跟腔，还加用民乐队及西洋木管乐加以烘托。

〔寇邦平〕

白剧伴奏音乐

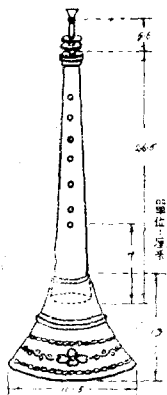
白剧伴奏音乐，可分为曲牌音乐和打击乐两类。主要用于开场、过场、收场和烘托戏剧气氛、配合演员表演、描写环境、连接戏剧情节等方面。

一、乐器、乐队的沿革建制

白剧的乐器使用及乐队的大小，在历史发展中并不固定，特别是建国以来变化较大，时而用民乐队，时而用民乐加西洋管弦乐队；人数有时多达三十余人，有时十人左右，但基本上可分为三种类型，即传统吹吹腔乐队、大本曲进入戏剧时的乐队和州白剧团的专业乐队。

1. 独特乐器

唢呐（民间称为“地当儿”或“唢嘢”）为传统吹吹腔的伴奏乐器，与民间吹鼓手使用的唢呐同。其形状、构造与汉族唢呐相似，唯正面开七孔、背面无托孔。分高音（民间又称“叫鸡”）、中音、低音三种。常用的是中音唢呐。音域较宽，以循环换气法演奏；有上、下滑音、颤指、借孔超吹等技巧。常用C、G、D、A等调的唢呐。一般可转其原调的上二度调、上五度调和上六度调。

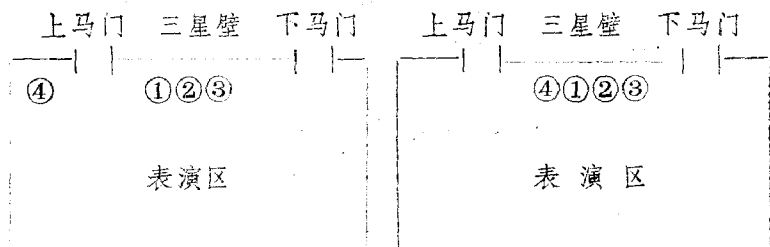


三弦：为传统大本曲伴奏乐器。音箱呈椭圆形，以蛇皮蒙面，琴弦长度与音箱周长相等；音域宽，音色浑厚圆润。演奏时右手食指绑以竹片或套牛角指尖弹拨；左手多以食指、中指按弦（熟练者则四指并用）。有扫、滚、弹、拨及上、下滑音、装饰音以及“垫指”（即用无名指背按弦而产生的特殊音响效果）等技巧。定弦无固定音高，常按演员嗓音条件调整，一般定弦排列有“ $\dot{3} \ \dot{6} \ \dot{3}$ ”、“ $\dot{6} \ 2 \ 6$ ”、“ $\dot{2} \ 5 \ 2$ ”、“ $\dot{5} \ 1 \ 5$ ”、“ $1 \ 5 \ i$ ”等诸种。

2. 乐队的沿革建制

传统吹吹腔戏乐队：乐器有唢呐一至二支、大鼓一、大锣一、大钹一、小锣或冬字锣一、梆子一等，由三至四人演奏。现代农村业余班社仍由这些乐器和人员组成，置于舞台正面靠三星壁处。

传统吹吹腔戏乐队席位图



说明：①大鼓兼梆子；②小锣或冬字锣；③唢呐（若用大小两支则由二人并排演奏）；④锣兼钹。

大本曲进入戏剧初期的乐队：以三弦为主奏乐器，并加入二胡一至二把、竹笛一、月琴一、中胡一、梆子或木鱼一、碰铃一、小锣一等。乐队置于舞台左侧幕内，由五至八人演奏。现代农村业余大本曲剧，仍以此形式演出。

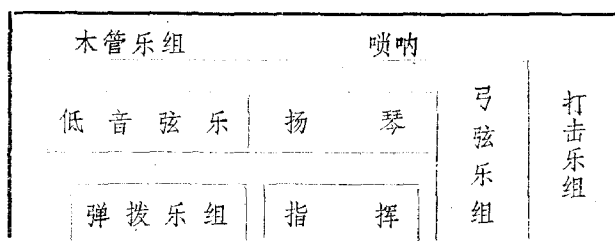
大本曲剧乐队席位图



说明：①三弦，②月琴，③竹笛，④中胡，⑤二胡，⑥木鱼，⑦小锣。

州白剧团的专业乐队是以民乐为主体的混合乐队。常用乐器为：弹拨乐器：三弦一、月琴一、琵琶二、扬琴一、中阮一；弓弦乐器：高胡一、二胡二、大提琴一、低音提琴一；吹管乐器：唢呐二、竹笛一、双簧管一、单簧管一、大管一；打击乐器：以板鼓、堂鼓、提手、梆子、大锣、大钹、小锣、马锣、冬字锣等乐器为主，以大鼓、八角铃鼓、大沉锣、风锣、喜锣、铙锣、云锣、碰铃、马铃、薄片镲、吊镲等辅之，由五人担任演奏。乐队置于舞台左侧幕内或乐池之中：

州白剧团专业乐队乐池席位图



大乐队通常需写总谱，设指挥；小乐队则由鼓师指挥。

六十年代的州白剧团及当今县级专业剧团演出白剧时，则以小型民乐队伴奏。置于舞台左侧幕内。

二、曲牌音乐

1. 吹吹腔的曲牌音乐

吹吹腔的曲牌音乐，通常由一支或二支唢呐演奏，既可由唢呐独奏，也可由唢呐与打击乐合奏。其传统曲牌较为丰富，不但用于戏剧的伴奏，也作为唱腔的过门音乐演奏。

这些曲牌的称谓各不相同，有的沿用传统曲牌名称，如〔清

水令〕、〔小开门〕、〔将军令〕、〔二簧〕等；有的以功能用途相称，如〔军歌〕、〔大水仗〕、〔小水仗〕、〔收兵〕、〔拜寿〕、〔辟四门〕、〔出台〕、〔摆马〕、〔带马亮相〕等；有的是以唢呐技法命名，如〔六字正宫〕、〔六字反宫〕、〔五夹七背宫〕等；有的则沿用民间唢呐曲名称，如〔二子哭娘〕、〔过山箐〕、〔耍虎调〕等。它们有各自的特定用途，如元帅登场点将用〔清水令〕；皇帝出场前侍役扫堂、摆设时用〔太子登基〕；探子出场用〔摆马〕；两军对阵用〔军歌〕、〔大水仗〕、〔小水仗〕；武将点兵亮相用〔大排子〕等。它们有如下的共同特征：均为汉语称谓，无白语名称；多数曲牌均为较长大的完整曲牌，有的十几小节，有的几十小节；多数曲牌节奏鲜明、曲调明快；以五声音阶占绝对优势，其次为五声性六声音阶；徵调式最多，其次为宫调式、商调式、羽调式，角调式较少；乐曲内多有宫调的变换。

2. 大本曲的传统曲牌

大本曲的传统曲牌有：南、北腔中的〔大摆三台〕、〔小摆三台〕和海东腔中的〔正板〕、〔小哭板〕、〔大哭板〕等，均为三弦独奏曲。其音调与“九板”的各基础腔调旋律有紧密联系。用于曲艺开场或作为起兴、烘托气氛用。进入戏剧后，间或摘取其中片断作戏剧开场、幕间过场用。

3. 舞蹈音乐

在新编大型剧目中，多将民间舞蹈用于戏剧，借以表现欢乐情绪或民俗活动。伴奏这种舞蹈的音乐，均来自民间音乐。如《红色三弦》中的劳动场面的“打夯舞”，即采用剑川白族民歌〔东山调〕和〔呀沙色〕改编而成；《望夫云》中第三场舞蹈，即采用民间歌舞“绕山灵”加工而成；《苍山红梅》尾声中“春风杨柳万千条”的舞蹈音乐，则来自民间唢呐曲〔耍龙调〕。

〔寇邦平〕

三、打击乐

白剧打击乐是在原吹吹腔戏打击乐和白族民间鼓吹乐锣鼓的基础上逐步发展完善的。建国后又吸收、改编了部分京剧、滇剧等剧种的锣鼓经，并创作了部分新的锣鼓经。

白剧打击乐分文场和武场两类。文场用唢呐演奏，打击乐套打；武场则全用打击乐演奏，以配合演员的身段、舞蹈、武打等动作。在开演前，常以“闹台”、“打排鼓”、“耍锣鼓”、“三吹三打”等锣鼓召唤观众，或用以“静场”；开演后则配合演员的唱、做、念、打，制造剧情所需的刮风、下雨、雷鸣、行船、水声等特殊效果；闭幕时也常用几段锣鼓经连续套打演奏“扎金榜”，称为“扫台”。

在实际演奏中，以大锣、大钹为主者，习称“大打”；以小锣、小钹为主者称“小打”。在一百四十多个打头中，按不同用途可大体分为五类，即：

（1）散手锣鼓：凡用于配合剧中人物表演身段、上场亮相；或加强道白语气，划分句逗，以及用作唱腔垫锣、收腔等均属此类。

（2）双豹头锣鼓：通常结合人物上、下场及其舞蹈身段，以加强喜、怒、哀、乐等不同情绪的真实感，亦能烘托强烈戏剧气氛。此类锣鼓使用较为灵活。

（3）炮火锣鼓：主要用于发兵、开打等场面，以渲染战争气氛；也适用于其他紧张激烈的戏剧情节。

（4）入头锣鼓：主要作为一个唱段起唱前节奏和情绪上的引导；并作为唱腔和道白、表演间的桥梁；也常穿插于唱段之中，以调节整个唱段的起、承、转、合。

（5）隔板锣鼓：凡属有一定节奏规范的念白段落，以敲击

梆子或鼓边伴奏；或以大锣、大钹、大鼓、冬字锣同时作断音闷击；或以板鼓垫眼加花。念白前起入头锣鼓，每念两句加隔板锣鼓，最后以〔独锤〕收尾。

由“小打”演奏的锣鼓经，多用于小生、小旦等行当和文戏中的表演；并长于表现温柔活泼的性格，轻快诙谐的情趣及夜间的摸打等紧张气氛。

传统吹吹腔戏的锣鼓经并不丰富，但它是白剧锣鼓经中具有独特个性和特点的部分。如〔赶三锤〕、〔单五锤〕、〔豹子头〕、〔双飘带〕、〔炮火〕、〔垛板锣鼓〕、〔大僚〕、〔小僚〕等。

从大理、鹤庆、洱源三地的传统吹吹腔锣鼓经的名称、演奏方法以及“隔板锣鼓”运用的位置、功能看，都基本相同，节奏上也有共同之处，均以板鼓、堂鼓、大锣、大钹、小锣（或冬字锣）为主进行演奏。除用于吹吹腔戏外，还用于民俗活动中。而云龙地区吹吹腔戏的打击乐就别具一格，它是以梆子、大锣、马锣、小锣为主演奏，特别是击大锣大钹者，以两肘散开向外击锣内心（而不是击锣外心）。从锣鼓经的节奏、演奏方法以及汉字谐音上看，受当地道教锣鼓影响。云龙地区的〔太隔板〕（也叫“打板”）一般用于唱段的第二句唱词之后；〔小隔板〕运用于第三句唱词之后。

大 隔 板

堂 鼓	<u>X X X</u> <u>X X X</u> <u>XXXX</u> <u>XX</u> X 0
马 锣	<u>X X</u> 0 <u>X 0 X</u> <u>XX</u> X 0
大 板	0 <u>X X</u> <u>0 X</u> <u>X 0</u> X 0
锣鼓经	<u>登 登 群 群</u> <u>登群登</u> <u>群登</u> 群 0

小 隔 板

堂 鼓	<u>X X X</u> <u>X X X</u> <u>XXXX</u> <u>X X</u>
马 锣	<u>X X</u> 0 <u>X O X</u> X
大 钹	0 X X <u>O X</u> X
锣鼓经	<u>登登</u> <u>群 群</u> <u>登群登</u> 群

建国以后，特别是州白剧团成立之后，上演了大批现代戏和新编历史剧，原有的锣鼓经已不能适应本剧种发展的需要。为此，除借鉴和吸收了部分其他剧种的锣鼓经外，也创造了一些新的锣鼓经，如〔宰豹子头〕、〔宰半豹子头〕、〔半拉豹子头〕、〔单飘带〕、〔白扫头〕等。同时也吸收民间锣鼓经用于白剧之中，如最常用的〔一字锣〕即是从白族民间鼓吹乐中吸收的。凡剧中用及民间乐曲，均以它进行套打，具有浓郁的民族和地方特色。

附录（一）：白剧锣鼓术语

1. 大排鼓：一般由“小出场”起头，从慢到快地演奏三次，叫“三换头”。“三换头”结束后，可任意转入“武场”的锣鼓段。

2. 小排鼓：属以“小打”为主，敲击小锣、大锣、大钹或小铙钹，演奏较缓，轻松诙谐，带喜气的锣鼓段的组合。

3. 闹台：即唱吹吹腔戏时，开演前先敲打锣鼓和放鞭炮，称为“闹台”。

4. 三节排鼓：又称“三吹三打”，简称“三排鼓”，属舞台

上唱吹吹腔戏时的另一种“闹台”方式。以锣鼓段起头，接以唢呐演奏曲牌，锣鼓随之套打，依次出现三次。其中亦放鞭炮。

5. 扎金榜：当戏剧结束时，由主持唱戏娱乐的长者说几句祝福、吉利语，锣鼓唢呐演奏欢乐曲牌，表示戏已圆满结束。

6. 打围鼓：在庭院中为结婚典礼祝贺演唱吹吹腔板凳戏时，敲打的锣鼓称“打围鼓”。

附录（二）：白剧锣鼓经谱谐音汉字

大：板鼓单键重击单皮鼓。

八：板鼓双键重击。

多：板鼓单键轻击。

嘟：板鼓双键滚击。

课（扎、衣）：板或梆单击。

龙：堂鼓轻击。

冬（共）：花盆鼓或堂鼓重击。

多罗：板鼓单键连续轻滚击二下。

龙冬：堂鼓或花盆鼓单键连续轻击二下。

壮：大锣、小锣、马锣、钹、堂鼓（有时无）同时重击。

当：大锣、小锣同时重击锣心。

曲：大钹重击。

群：大锣散开击。

合：小锣重击。

顷：大锣、小锣、钹同时轻击。

注：谐音汉字以大理、洱源方言读音为主，少数以云龙汉语方言为准。

[陈致德]

选 例

剧目音乐设计

《杜朝选》的音乐设计 新编吹吹腔戏《杜朝选》，1957年曾由云南人民出版社出版，书后附京平（空军政治部文工团）记谱的全剧唱腔及过场音乐。

全剧共六支曲牌，除〔耍虎调〕、〔龙上天〕、〔过山箐〕三支白族民间唢呐曲用于蟒蛇变书生、虎、狮等场面外，计有三支腔调，用〔山坡羊〕、〔汉调〕各唱一段唱词，其余十段唱词均用〔高腔〕演唱。

正面人物杜朝选、李忠厚、村姑等均用〔高腔〕演唱；蟒王用〔山坡羊〕演唱；尾声则以〔汉调〕演唱。

唱词属“汉白相杂”，词格仍为七字句，两句或四句为一段。

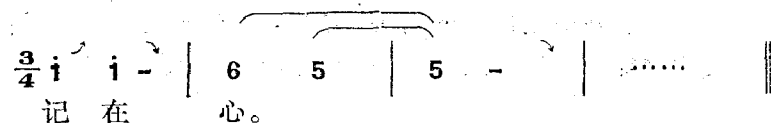
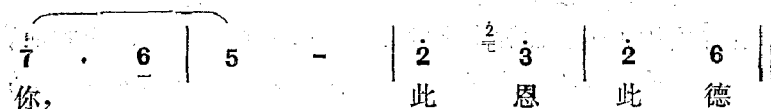
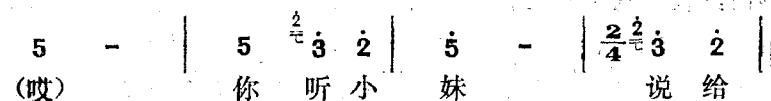
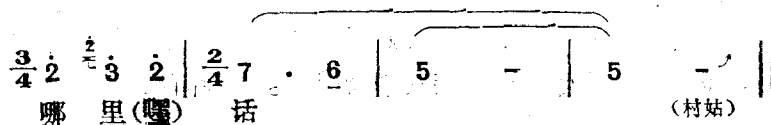
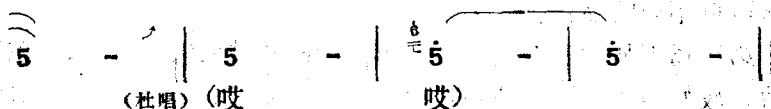
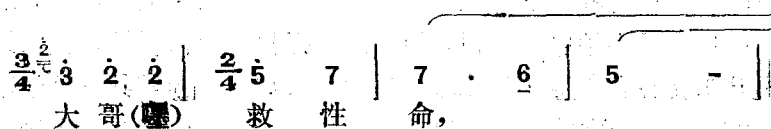
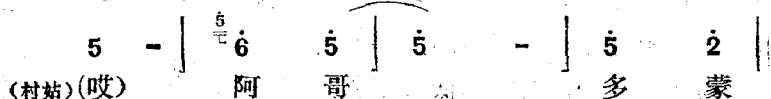
该剧唱腔中，吹吹腔讲唱结合的传统旋律风格已被突破，通常以讲代唱的第三句，用压缩或重复第一腔句的音调（或将第一腔句落音改为“3”音）来演唱，从而四句均唱。

经历几番周折，蟒蛇被除，村姑获救，剧的尾声则用了邓川民歌〔汉调〕来抒发村姑对杜朝选的感激，将民歌原封不动地搬入戏中，与吹吹腔传统腔调形成了鲜明的对比。如：

邓川汉调

1 = \sharp C $\frac{2}{4}$

节奏稍自由 ♩ = 156



此剧的音乐又分别在1958年和1962年两次作了较大程度的修改。〔寇邦平〕

《上关花》的音乐设计 该剧音乐系黑明星用大本曲北腔设计而成，采用了〔高腔〕、〔平板〕、〔脆板〕、〔小哭板〕、〔阴阳板〕和〔数花名〕、〔神调〕等腔调。

首场“观花”，县官在低音鼓和大锣大钹的重击下登场，唱〔高腔〕“做官就是吃百姓”唱段，用汉、白语夹杂演唱。末句的行腔中用了后半拍休止和顿音的唱法，把县官鱼肉百姓、荒淫无耻的丑恶嘴脸表现得非常形象、生动。农妇玉珍指着县官鼻子唱的〔提水板〕“官霸民妻该何罪”一段，情绪悲愤激越，表现了玉珍坚贞不屈的品格。

第三场丁桂生唱的〔平板〕“桂生砍柴转回家”一段，质朴明快，较好地体现了“花甸坝中苦一苦，喜洲街上乐一乐”的喜悦心情。

《上关花》的音乐受到观众好评。其中有的唱段已收入《大本曲音乐》及《云南兄弟民族戏剧概况》。〔张绍奎〕

《苍山红梅》的音乐设计 白剧现代戏《苍山红梅》音乐设计李晴海、尹懋铨、张绍奎；打击乐设计兼鼓师陈致德。

《苍》剧音乐保持了白剧风格特点，借鉴现代京剧音乐的经验，用各种艺术手段来塑造主要人物的音乐形象。

选择旋律优美、曲牌丰富并兼有叙事和抒情特点的大本曲音乐为基础，适当吸收吹吹腔音乐、白族民歌、唢呐乐曲来丰富音乐表现力。

为主要人物阿梅创作一个鲜明突出、又便于变奏的主调音乐，并使之贯穿于全剧。此外，还以北腔〔大哭板〕第二句

“ $\dot{3} \cdot \dot{5} \quad \dot{3} \quad | \quad \dot{3} \dot{3} \dot{2} \quad \dot{1} \quad 6 \quad | \quad 0 \quad 6 \quad 6 \quad \dot{2} \quad | \quad \overset{\circ}{\dot{1}} \quad - \quad | \quad ”$

为素材，创作提炼出一个具有人物性格特征的乐句

“ $0 \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{1} \quad 6 \quad | \quad 0 \quad \dot{5} \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{3} \cdot \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad | \quad \dot{3} \quad - \quad | \quad ”$

及其变奏，经常出现于前奏、过门和间奏中。另外，为阿梅设计了成套唱腔，如“勇往直前”等，对于人物塑造起了重要作用。

突破原曲牌联缀的旧程式，借鉴板式变化手法，编创新的唱段。如〔大哭板〕接〔小哭赶板〕等的联缀。采用板腔体导板、垛板、散板以及长句拖腔等手法（如“勇往直前”等），对刻画人物复杂的思想感情起到了一定作用。其拖腔手法：一是去掉原唱腔中某些衬词（句）而成为拖腔；二是把原唱腔的某些过门变为拖腔。

运用了独唱、重唱、对唱、合唱等形式，使全剧音乐布局富于变化。此外，突出唢呐、三弦的主奏地位，乐队突出民乐，并辅以西管弦乐。〔李晴海〕

《望夫云》的音乐设计 新编白剧《望夫云》由张绍奎、道玉书、尹懋铨设计音乐。其音乐以大本曲腔调为主，辅之吹吹腔和白族民间歌曲、器乐曲。设计时以“忠实继承，大胆革新”为宗旨，作了如下探索：

1. 人物特性音调的运用。针对人物性格特征，选了曲调高亢明亮、委婉悠扬的〔大理白族调〕（女腔），从中提炼出

“ $\overset{2}{\text{ㄣ}} \dot{1} \quad \overset{2}{\text{ㄣ}} \dot{1} \quad | \quad \overset{2}{\text{ㄣ}} \dot{1} \quad | \quad \dot{1} \quad - \quad | \quad ”$ 音调作为阿凤公主的特性音调；

又以唢呐曲〔龙摆尾〕加工提炼出 “ $0 \quad \overset{1}{6} \quad \overset{1}{1} \quad | \quad \overset{1}{2} \quad \overset{1}{1} \quad | \quad \overset{2}{\text{ㄣ}} 3 \quad - \quad | \quad ”$

这一音调作为阿龙的特性音调，让它们多次变化出现。如“对歌定情”、“雪困”等场中，以及尾声的合唱曲，都再次地把阿龙、阿凤的特性音调融合在一起，使其音乐主题前后呼应，得到开展。

2. 曲前引腔、曲尾拖腔的运用。这样的唱段，对增强音乐的变化对比，收到一定的效果。

3. 融合白族民间音乐为戏剧服务。“对歌定情”这场戏安排在一年一度的“绕山林”的特定环境中进行，根据剧情，将流行于大理的喷呐曲、民歌、吹吹腔、大本曲等音乐的音调有机地组织在一起，并把它们和阿龙、阿凤的特性音调相糅合，丰富了该剧的唱腔。

作者还运用了一些多声作曲技法和多种演唱形式，加强音乐的色彩变化和对比。

该剧曾由中央人民广播电台、中央电视台等单位录了音像，并由成都唱片社制成唱片。由云南人民出版社出版的剧本，附有全剧主旋律曲谱。〔张绍奎〕

《蝶泉儿女》音乐设计 白剧现代戏《蝶泉儿女》，由尹懋铨根据吹吹腔腔调进行设计。全部采用吹吹腔腔调来设计唱腔是《蝶》剧音乐的一个主要特点。

设计者从生活和剧中人物出发，在继承传统的基础上，进行了推陈出新工作，并借鉴了其他姊妹艺术的表现手法和现代作曲技法来丰富和发展吹吹腔唱腔的表现力。在该剧的音乐设计中，作了大胆的革新和探索，具体采用的技法为：

1. 采用人物主调和特性音调的方法，塑造人物音乐形象。如选取具有抒情、开阔的山歌风格的〔哭皇天〕，稍加改编后作为阿香的人物主调；采用具有诙谐风趣的云龙〔平腔〕作为因循守旧的春发的人物主调；选择轻盈活泼的鹤庆〔旦腔〕作为露花

这个泼辣女青年的人物主调。根据剧情的发展变化，将这些人物主调作了不同程度的重复、变奏和贯穿。

2. 借鉴其他声腔系统的曲调联缀手法。如，春发的“就差一门好女婿”一段唱腔，就是将传统基础腔调〔平腔〕（G宫调式）与辅助腔调〔山坡羊〕（G徵调式）联缀在一起的。整段唱腔在音乐上有调式、调性的色彩变化，有节奏、速度的对比，其音乐形象得以展现。

3. 现代音乐技法的运用。设计者从内容出发，用了部分合唱、重唱、对唱以及帮腔等传统吹吹腔腔调所没有的艺术手法和程式，增强了《蝶》剧音乐的表现力。在乐队配器方面，承继传统的唢呐在唱腔过门中的主奏地位，并用其它声部去平衡它过响的音量。唱腔中采用弹拨乐器跟腔伴奏，并衔接唢呐过门。〔寇邦平〕。

吹吹腔唱腔

哥哥送妹到鹅坡

选自《匡胤送妹》匡胤〔武生〕京娘〔旦〕唱段

中速

（洱源）李时字 演唱
张望
杨明高 记谱

【高腔】

6 1 6 5 2 | 2 2 2 | 6 6 . 1 | 5 . 2 |

哥 哥 送 妹 (是) 到 鹅 坡,

5 1 2 2 2 | 2 1 2 4 5 | 2 4 2 6 5 0 | 2 . 1 5 2 1 |

8 (1 2 2 2 | 4 1 2 4 5 | 2 4 2 6 5 0 | 2 . 1 5 2 1 |

6 1 6 5 6 . 5 | 6 5 6 6 | $\frac{3}{4}$ 2 1 6 2- | $\frac{2}{4}$ 1 6 5 4 2 4 ||

6 . 5 4 | 2 . 6 1 | 5 . 4 5 5 | 2 4 5 4 2 ||

2 1 6 5 . 4 | $\frac{3}{4}$ 2 4 2 1 6 . 5 4 | $\frac{2}{4}$ 2 . 6 1 | 5 . 4 1 4 |

2 . 6 5 6 | 5 -) | $\frac{3}{8}$ 1 5 | 3 2 |
鹅 坡 脚 下

$\frac{5}{8}$ 3 $\frac{3}{4}$ 5 2 | $\frac{2}{4}$ (台曲曲 台台 || 壮曲壮曲 壮曲壮壮 ||
一 对 鹅，

壮) | $\frac{5}{8}$ 5 5 5 5 5 2 5 2 | $\frac{3}{8}$ 2 2 6 . 5 |
雄的 雄的 往前走， 雌的 (了)

(3 5 2 | 2

3 2 3 $\frac{2}{4}$ 3 1 | 2 3 1 2 2 0 | $\frac{2}{4}$ 6 . 5 7 2 6 | 5 5 6 5 |

在后是 叫哥 哥。

2 . 7 6 7 6 | 2 5 5 2 5 3 2 | $\frac{v}{5}$ 6 $\frac{v}{5}$ 0 | 7 2 6 5 . 7 |

6 . 5 3 5 3 2 | 6 5 2 5 2 7 | 6 7 2 3 2 7 6 | 5 5 6 3 2 |

$\underline{\underline{5\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 7}}\ |\ 6\ 6\ \underline{\underline{3\ 2}}\ |\ \underline{\underline{2\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5\ 3\ 2}}\ |\ \overset{>}{2}\ \overset{>}{2}\ \overset{v}{\underline{\underline{6\ 5}}}\ |$

$\underline{\underline{6\ 6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 6\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 6}}\ \underline{\underline{5\ 7}}\ |\ \underline{\underline{6\ 6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 3\ 2}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 7\ 2}}\ |$

$\underline{\underline{6\ 5\ 6}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 3\ 2}}\ |\ 5\ -\)\ |\)\ 0\ (\ |\ \underline{\underline{\frac{2}{4}\ 6\ 6\ 5\ 2}}\ |$

(道白略) (鳳) 京娘

$\underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{2\ 2}}\ |\ \underline{\underline{\frac{3}{4}\ \overset{6}{7}\ 2\ 5}}\ -\ \searrow\ |\ (\overset{5}{\underline{\underline{\frac{5}{6}}}} - 5 - \underline{\underline{2\ 1\ 2\ 5}}\ \underline{\underline{5}}\ |$

哥哥 打马 到鹅坡，

$\underline{\underline{3\ 2\ 7\ 2}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 6}}\ |\ \underline{\underline{2\ 7\ 6}}\ \underline{\underline{3\ 2}}\ |\ \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 7}}\ \underline{\underline{6\ 7\ 2}}\ |$

$\underline{\underline{3\ 2\ 7\ 6}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5\ 3\ 2}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ |\ \underline{\underline{\frac{3}{4}\ 2\ 3\ 2\ 7}}\ \underline{\underline{6\ 3\ 2}}\ |\ \underline{\underline{\frac{2}{4}\ 2\ 5\ 6\ 5\ 3\ 2}}\ |$

$\underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 6\ 3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 6}}\ \underline{\underline{5\ 7}}\ |\ \underline{\underline{6\ 6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 3\ 2}}\ |$

$\underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 7\ 2}}\ |\ \underline{\underline{2\ 6\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 5\ 3\ 2}}\ |\ 5\ -\)\ |\ \underline{\underline{\frac{3}{4}\ 6\ 1\ 5\ 3\ 2}}\ |$

鹅坡脚下

$\underline{\underline{\frac{5}{8}\ 3\ 5\ \overset{6}{2}}}\ |\ \underline{\underline{\frac{2}{4}}}\ (\underline{\underline{\text{台曲曲}}}\ \underline{\underline{\text{台台}}}\ |\ \underline{\underline{\text{壮曲乙曲}}}\ \underline{\underline{\text{壮曲乙曲}}}\ |\ \text{壮}\ 0\)\ |$

一对鹅，

$\underline{2\ 5\ .}$ $\underline{2\ 5\ .}$ $\underline{5\ 2\ .}$ $\underline{5\ 0}$ $\left| \quad \frac{3}{4} \quad \underline{2\ 2\ .} \quad \overset{\wedge}{\underline{6\ 5}} \right|$
 雄的 雄的 往前 走， 雌的 (了)

$\overset{3}{\underline{2\ 2\ 2}} \overset{2}{\underline{4\ 2}} \overset{2}{\underline{4\ 1}} \left| \overset{2\ 1}{\underline{2}} \quad \overset{3}{\underline{2}} \quad - \quad 0 \right| \left| \underline{6\ 7\ 2} \quad \underline{3\ 2\ 7\ 6} \right|$
 你管他 叫哥 不叫 哥。

$\underline{5\ 5} \quad \underline{6\ 3\ 2} \left| \underline{5\ 5} \quad \underline{2\ 3\ 2\ 7} \right| \left| 6 \quad \cdot \quad \underline{3\ 2} \right|$

$\underline{2\ 5} \quad \underline{6\ 5\ 3\ 2} \left| \frac{5}{8} \quad \overset{\vee}{\underline{2\ 2}} \quad \overset{\vee}{\underline{2\ 2}} \quad \overset{\vee}{\underline{2\ 2}} \quad \underline{6\ 5} \right| \left| \underline{2\ .\ 6} \quad \underline{5\ .\ 7} \right|$

$\underline{6\ 5} \quad \underline{2\ 5\ 3\ 2} \left| \underline{6\ 5} \quad \underline{2\ 5\ 7\ 2} \right| \left| \underline{6\ 6\ 5} \quad \underline{2\ 5\ 3\ 2} \right|$

5 -)

该唱段是传统吹吹腔戏中唯一现存的歌舞戏《匡胤送妹》的唱腔。演出时（多在广场演出）剧中两个人物骑马（道具）并排前行，边走边唱，一问一答。

该剧由一传统〔高腔〕腔调贯穿全剧。唱时节奏稍自由，过门则有较强的节奏感，以配合演员的表演。〔寇邦平〕

家住山东历城县

选自《兵困燕山》秦忠〔武生〕唱段

(鹤庆) 李秀成 唱

洪金华 伴奏

寇邦平 记谱

1=D $\frac{2}{4}$

速度自由

【高腔】

$\underline{\dot{2}} \dot{1} \dot{1} .$ | $\frac{3}{8} \underline{\dot{2}} \dot{1} \dot{1}$ | $\frac{2}{4} \underline{\dot{2}} 5 \underline{6}$ | $\dot{1} \dot{1} (\underline{\dot{1} \dot{1}})$ |
家住(了) 山 东(是) 历 城 县(哎) ,

$\dot{1}$ - | $\dot{1} \underline{6 \dot{1}}$ | 5 - | $\underline{3 \ 2} \underline{5 \ 2}$ |

1 - | $5 . \underline{1}$ | 5 - | $\underline{\dot{2} \ 4} \underline{\dot{2} \ 4}$ |

$\dot{1} \dot{1}$ | $\underline{6 \ 5} \underline{1 \ 2}$ | $\underline{1 \ \dot{1}} 6$ | $\frac{3}{4} \dot{1} \underline{5 \ 1} \underline{3 \ 2}$ |

$\frac{2}{4} 1 . \underline{6}$ | $\underline{1 \ 6} \underline{5 \ 2}$ | $\dot{1} -)$ | $\frac{4}{4} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1}$ |

秦家威名

$6 \dot{1} \underline{5 \ 5} .$ | (台 冬共冬共 龙共 壮) | $0 \ 0 \ 0 \ 0 \ 0$ |

到 处 传(哎) ;

祖 父 保 唐(是)

$0 \ 0 \ \underline{0 \ 0} \ 0 \mid \frac{2}{4} \underline{5 \ i} \ i \ . \mid \frac{3}{8} \ i \ i \ 5 \mid$
 天 下 罕 啊， 霹 雳 (了) 双 铜 (是)

$\frac{2}{4} \underline{5 \ i} \ \overset{i}{\underline{6 \ . \ 5}} \mid \underline{4} \ \overset{\wedge}{\underline{5}} \ (\underline{i \ i} \mid i \ - \mid$
 定 江 山 (哎) 。

$i \ \underline{6 \ i} \mid 5 \ - \mid \underline{3 \ 2} \ \underline{5 \ 2} \mid 1 \ - \mid$

$5 \ . \ \underline{1} \mid 5 \ - \mid \underline{\dot{2} \ 4} \ \underline{\dot{2} \ 4} \mid i \ i$

$\underline{6 \ 5} \ \underline{1 \ 2} \mid \underline{1 \ i} \ 6 \mid \frac{3}{4} \underline{i} \ \underline{5 \ 1} \ \underline{3 \ 2} \mid$

$\frac{2}{4} \ 1 \ . \ \underline{6} \mid \underline{1 \ 6} \ \underline{5 \ 2} \mid \overset{\wedge}{1} \ - \) \parallel$

该剧人物众多，情节曲折，近十个角色均用〔高腔〕（当地称为〔生腔〕）演唱，并贯穿全剧始末。唱腔较自由，无一定的节拍规范，唢呐过门节奏相对规整，速度也与唱腔不一致。乐队置于三星壁前，保持着剧种的传统风貌。〔寇邦平〕

待她莫亏心

选自《火烧磨房》兰季子〔丑〕唱段

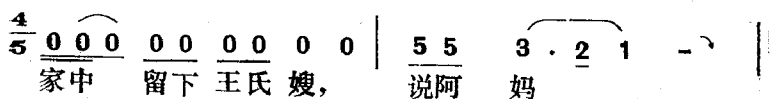
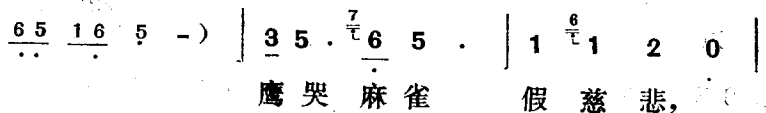
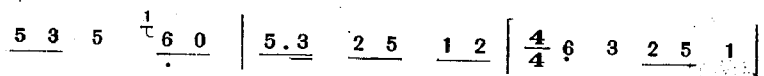
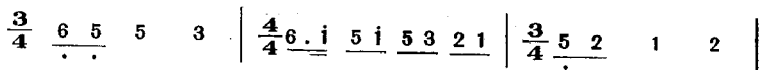
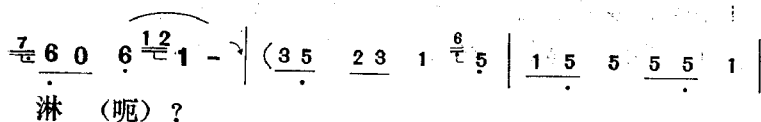
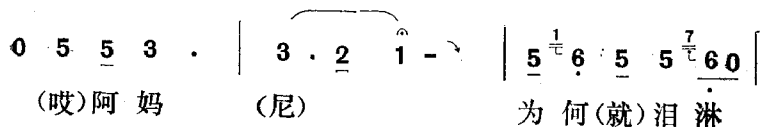
1 = D $\frac{4}{4}$

♩ = 130

【平腔】

李春芳 演唱

寇邦平 记谱



$\frac{4}{4}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\overset{3}{\underline{5}}$ $\underline{3}$ | $\underline{3}$ $\underline{6}$ $\overset{12}{\underline{1}}$ - |

待 她 (支) 莫 亏 心 (呃) !

($\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\overset{6}{\underline{1}}$ $\underline{5}$ | $\underline{1}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{1}$ | $\underline{\frac{3}{4}}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ |

$\underline{\frac{4}{4}}$ $\underline{6}$ $\underline{1}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ | $\underline{\frac{3}{4}}$ $\underline{5}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\overset{1}{\underline{6}}$ $\underline{0}$ |

$\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{5}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ | $\underline{\frac{4}{4}}$ $\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{5}$ $\underline{1}$ | $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ -) ||

〔平腔〕多用于旦行、丑行、文生，故又有〔旦腔〕、〔丑腔〕、〔一字腔〕等多种称谓，其名称多与行当相联。〔冠邦平〕

将你好比一朵莲

(云龙) 杨秉一 演唱

金 穗 记谱

1=D $\frac{4}{4}$

速度稍快

〔一字腔〕

$\underline{\frac{3}{4}}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\overset{6}{\underline{5}}$ - | $\underline{\frac{4}{4}}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ - | $\overset{3}{\underline{2}}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\overset{2}{\underline{1}}$ - |

将 你 (耶) 好 比 一 朵 (啊) 莲,

$\underline{1}$ - - $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ - $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ | $\underline{\frac{3}{4}}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{4}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ |

$\frac{4}{4}$ $\underline{5 \dot{1}}$ $\dot{1}$ - $\underline{2 \dot{1}}$ | $\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{5 \dot{1}}$ 5 - | $\underline{\dot{1} 5}$ $\underline{1 5}$ 5 - |

$\dot{1} 5$ $\dot{1}$ - $\underline{3 2}$ | 1 - $\underline{\dot{1} 5}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{2 \dot{3}}$ $\dot{1}$ $\underline{5}$ |

$\underline{6 \dot{1}}$ 5 $\underline{2}$ 2 | $\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{3 2}$ 1 -) | $\frac{2}{4}$ $\underline{2 5}$ $\underline{3 5}$ |
可惜 生在

$\frac{4}{5}$ $\underline{5 3 5}$ - $\underline{\overset{32}{1}}$ | $\frac{2}{4}$ $\underline{2 5}$ $\underline{5 2}$ | $\frac{4}{4}$ $\underline{2 5 5}$ $\underline{3 5 0}$ |
月宫(啊)里, 有心 要想 摘一 朵,

$\frac{3}{4}$ $\underline{2 1}$ $\underline{2 \overset{3}{5}}$ 5 | $\underline{3 1 2 3}$ $\underline{\overset{2}{1}}$ -) | $\frac{4}{4}$ ($\underline{6 \dot{1}}$ 5 $\underline{2}$ $\dot{1}$ |

无梯 难得

取。

$\dot{1}$ $\underline{5 6}$ $\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{3 2}$ | 1 - $\underline{5 6}$ $\underline{5 4}$ | $\underline{5 6}$ $\underline{5 \dot{1}}$ $\dot{1}$ $\underline{2 \dot{1}}$ |

$\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{5 \dot{1}}$ 5 - | $\underline{\dot{1} 5}$ $\underline{1 5}$ 5 - | $\underline{\dot{1} 5}$ $\dot{1}$ - 2 |

1 - $\underline{\dot{1} 5}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{2 \dot{3}}$ $\underline{\dot{1} 5}$ | $\underline{6 \dot{1}}$ 5 $\underline{2}$ 2 | $\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{3 2}$ 1 - ||

〔一字腔〕多为正面人物的生、旦角色演唱,是〔平腔〕的变体。文生、青衣多用此腔演唱,故又称为〔小生一字腔〕、〔小旦一字腔〕或〔小生平腔〕、〔小旦平腔〕。其音调舒展平缓,偏重于抒情,富于歌唱性;与丑行演唱的〔平腔〕在润腔方法上有明显的区别。〔寇邦平〕

花 开 好 风 光

选自《柳英晒鞋》柳英〔旦〕唱段

1 = F $\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 86$

【旦腔】

陈丽仙 演唱

杨学仲 伴奏

寇邦平 记谱

(3 . 2 1 3 | 2 2 3123 | $\frac{3}{4}$ $\overset{1}{\underline{\underline{6}}}$ 0 1 6 5 | $\frac{2}{4}$ 6532 $\overset{1}{\underline{\underline{6}}}$ 0 |

1 . 3 2 1 | 6i65 3 | $\frac{3}{4}$ 335 65 2i | $\frac{2}{4}$ 5 . 6 5 3 |

5 .) 6 | 5 6 5 6 | 5 5 6 | 1 . 2 3 2 |
(呵) 适 才 小 姐(支) 把 令来

1 . 0 | 1 1 6 | 5 5 6 | 1 . 2 3 2 |
下, 命 我去 花 园(支) 洗 绣

1 - | 1 5 5 3 | 1 1 6 | $\overset{5}{\underline{\underline{6}}}$ 5 . 6 |
鞋; 举目 抬头 往 前 看, (是)

1 0 3 | 2 . 3 2 6 | 1 - | (3 . 2 1 3 |
花 开 好 风 光。

$$\underline{2\ 2}\ \underline{3\ 1\ 2\ 3} \left| \frac{3}{4} \overset{1}{\underline{6\ 0}}\ \underline{1\ 6}\ 5 \right| \left[\frac{2}{4} \underline{6532}\ \overset{1}{\underline{6\ 0}} \right] \left| \underline{1\ 3}\ \underline{2\ 1} \right| \left| \right|$$

$$\underline{6\ 1\ 6\ 5}\ 3 \left| \frac{3}{4} \underline{335}\ \underline{6\ 5}\ \underline{2\ 1} \right| \left[\frac{2}{4} \underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3} \right] \left| 5\ - \right| \left| \right|$$

$$\frac{3}{4} \underline{1\ 5}\ \underline{1\ 1}\ \underline{2\ 1} \left| \frac{2}{4} \underline{1\ 5}\ \underline{1\ 6\ 5} \right| \left| \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 1} \right| \left| \underline{5\ 3}\ \underline{6\ 5} \right| \left| \right|$$

$$\underline{5\ 6}\ \underline{1\ 0} \left| \frac{3}{4} \underline{565}\ \underline{2\ 5}\ \underline{3\ 2} \right| \left[\frac{2}{4} \underline{1\ 1}\ \underline{6\ 2} \right] \left| 1\ - \right) \left| \right|$$

这是剑川地区传统基础腔调,当地民间称为〔旦腔〕,属〔平腔〕类腔调。它也可以用于生行和丑行,当地又称它为〔生腔〕、〔丑腔〕。它与其他地区流行的〔平腔〕基本相同,唯羽音的强调,有别于其他〔平腔〕。〔寇邦平〕

年迈苍苍多苦命

选自《杜朝选》李忠厚〔老生〕唱段

1 = C

(洱源) 李元贞唱

【大哭腔】

サ 6 3 - - 2 1 0 3 3 3 6 6 - 1 2 - - - |
年 迈 苍 苍 多 苦 命(哎),

$$(2\ 2\ -\ \underline{1\ 6}) \left| \frac{3}{4} \underline{2\ 1}\ \underline{6\ 5} \right| 5 \left| \underline{4\ 5}\ 2\ \underline{4\ 2} \right| \left[\frac{2}{4} \underline{2\ 1}\ 6 \right] \left| \right|$$

2 1 6 2 | 1 2 6 | 6 3 2 1 | 6 2 2 |

2 - | 6 1 4 5 | 2 1 6 | 4 3 2 |

2 1 2 1 | 2 1 2 | 6 5 4 | 2 1 6 |

0 1 6 1 | 5 4 2 4 | 2 - | 1 6 4 5 |

4 3 2 2 | 1 6 4 5 | 2 2 1 | 3 4 6 4 2 5 |

3 4 4 5 2 | 4 5 .) | ^サ 6 3 - - 2 0 |

全凭

2 2 . 6 1 5 6 - - | 3 4 (巴 夺夺 | 巴 夺夺 |

一女 慰 我心,

巴夺 巴夺 | 壮 -) | 6 6 . 2 2 1 5 6 ^{6 1} 3 |

不料 官府 心太 狠,

(壮 0) | 6 6 . 3 2 -) | 6 6 1 5 6 1 5 |

逼我

骨肉 两离 分

6 - - (6 | 6 - - - | $\frac{2}{4}$ 6 - | 3 2 1 |

(哎)。

6 1 2 | 3 . 5 | 2 . 1 | 4 3 4 3 |

4 3 6 | 3 2 1 | 6 1 2 | 0 3 |

6 - | $\frac{3}{4}$ 3 2 . 1 | $\frac{2}{4}$ 6 2 6 | 3 - . |

6 5 3 | 6 - | 6 5 3 | 2 6 5 |

3 . 2 1 | 3 - | 3 2 1 | 6 2 |

2 1 3 | 2 - | 2 1 2 1 | 2 . 1 |

6 1 2 | $\frac{3}{4}$ 6 3 6 1 3 | $\frac{2}{4}$ 6 5 3 | 2 . 1 |

6 2 6 | 2 - | 3 5 2 1 | 6 . 2 |

1 . 3 | 2 -) ||

洱源〔大哭腔〕擅长于抒发悲凉、凄苦的情绪，在《杜朝选》（1962年演出本）一剧中，用以表现李忠厚与独生女离别之情。唱腔溶有曲艺大本曲〔小哭板〕的音调。〔寇邦平〕

大本曲唱腔

未出言来心内喜

选自《施善泽入社》杨周、施善泽唱段

1=A $\frac{2}{4}$

♩ = 72

黑明星 音乐设计
演 唱
赵全乐 三弦伴奏
寇邦平 记 谱

$\underline{6\ 6} \quad \underline{3\ 2\ 1} \mid \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 3\ 5} \mid \underline{6\ 2} \quad \underline{3\ 6} \mid \underline{\frac{5}{8}} \quad \underline{356\dot{1}} \quad \underline{35\ 6} \quad \underline{6\ \dot{1}} \mid$

$\underline{\frac{2}{4}} \quad \underline{2\ 2\ \dot{1}} \quad \underline{1\ 2} \mid \underline{3\ 6} \quad \underline{3\ 3\ 5} \mid \underline{6\cdot} \quad \underline{5\ 6\ 5} \mid \underline{3\ 5} \quad \underline{3\ 2} \mid$

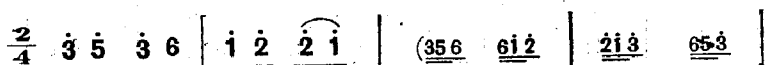
$\underline{2\ \dot{1}\ 3\ 5} \quad \underline{3\ 6\ \dot{1}} \mid \underline{\frac{5}{8}} \quad \underline{3\ 5} \quad \underline{6\ \dot{1}} \quad \underline{2\ 5\ 2\ 5} \mid \underline{\frac{2}{4}} \quad 3 \quad - \mid$

$\underline{6\ \dot{1}\ 2} \quad \underline{1\ 6} \mid \underline{3\ 5\ 6} \quad \underline{2\ 6} \mid \underline{\frac{5}{8}} \quad \underline{3\ 3\ 5} \quad \underline{6\ \dot{1}\ 2\ 5} \mid \underline{\dot{6}} \mid$

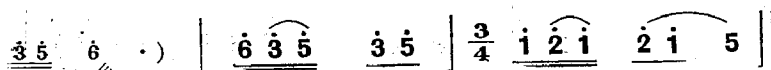
(杨周唱) (啊)

$\underline{\frac{3}{4}} \quad \underline{\dot{6}\ 3\ 5} \quad \underline{2\ \dot{1}} \quad 5 \mid \underline{\frac{2}{4}} \quad \underline{3\ 3\ 5} \quad \underline{1\ 3} \mid \underline{\dot{6}\ 5} \quad \underline{3\ 3\ 2} \mid$
未 出 (哟) 言 来 喜 心 内, (哪呀么)

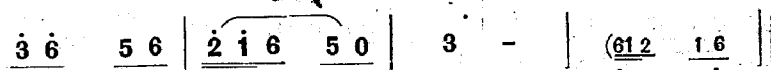
$\underline{\dot{1}\ 6} \quad \underline{\dot{1}} \mid (\underline{\dot{6}\ \dot{1}\ 3\ 5} \quad \underline{2\ \dot{1}\ 6} \mid \underline{6\ 3\ 5} \quad \underline{6\ \dot{1}\ 3\ 5} \mid \underline{\frac{3}{4}} \quad \underline{\dot{6}\ \dot{6}\ \dot{1}} \quad \underline{2\ 2\ \dot{1}} \quad \underline{1\ 2}) \mid$
哪 哟)



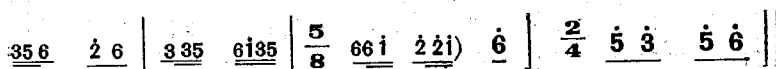
今天 我俩 开个 会，



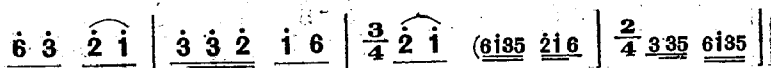
亮干 等闲 斗干 双，



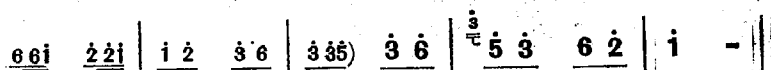
阿根 斗干 述① (哎)。



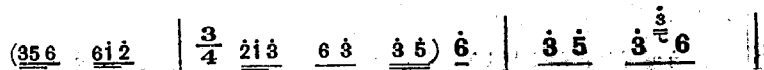
(啊) 一家 一户



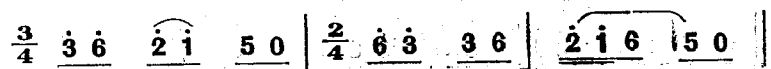
亮生 产②，(哟呀么 哟嗨 哟)



正是 剥削 劳动力，



(啊) 手换 手来



工换 工 (哎)， 不虚 情假 意

3 | (612 16 | 356 26 | 335 6135 | 66i 2i |
(哎)。

$\frac{3}{8}$ i 2) 6 | $\frac{2}{4}$ 3 3 5 | 3 3 | 6 6 | 2 i |
(啊) 等 闲 参 加 互 助 组③，

$\frac{3}{4}$ 3 3 2 i 6 | (6135 2i6 | 335 6135 | 66i 22i |
(哟呀么 哟嗨 哟)

3 6 3 5 | $\frac{3}{4}$ 6 6 i $\frac{1}{4}$ 3 0 | $\frac{5}{8}$ (356 6i2 2i |
阿 根 初 级 社 成 立④，

$\frac{2}{4}$ i 2 3 6 | $\frac{3}{4}$ 335 6 -) | $\frac{3}{4}$ 5 5 | 6 3 | 3 5 i 3 |
合 作 化 蓬 勃 发 展(哪

2 i 5 | 3 3 5 3 6 | $\frac{2}{4}$ i 6 5 0 | 3 - |
哟)， 还 比 飞 机 快 (哎)。

(612 16 | 356 2i6 | 335 6i35 | 6i2i i2 |

6 3 | 335 | 6 6 | 656 | $\frac{3}{8}$ 5 6 3 | $\frac{2}{4}$ 3 3 | 3 5 |
家 家 户 户

6 0 | 5 0 | 3 3 5 | 6 5 | 3 3 2 i 6 | $\frac{3}{4}$ i 6 |
(哎 嘿) 初 级 社 (哟呀么 哟嗨 哟)，

$(\underline{\dot{6}135} \quad \underline{\dot{2}1\dot{6}}) \left| \frac{2}{4} \underline{\dot{4}35} \quad \underline{\dot{6}135} \right| \frac{3}{4} \underline{\dot{6}\dot{6}1} \quad \underline{\dot{2}\dot{2}1} \quad \underline{1\dot{2}} \right| \left| \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{5}} \quad \underline{\dot{5}\dot{5}} \right|$
 唯有老施

$\frac{3}{4} \underline{1\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad \underline{3\dot{0}} \quad \left| (\underline{356} \quad \underline{\dot{6}1\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}1\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \cdot) \right|$
 不愿意；

$\underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \left| \frac{3}{4} \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad \underline{5\dot{0}} \right| \frac{2}{4} \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \underline{1\dot{3}} \quad \left| \right|$
 私 有 制 来 生 腾 保 (哎)， 来 共 同 富

【脆板】

$\underline{\dot{1}\dot{6}} \quad \underline{5\dot{0}} \quad \left| 3 - \right| \left(\frac{3}{4} \underline{\dot{6}1\dot{2}} \quad \underline{1\dot{6}} \quad \underline{35\dot{6}1} \right) \left| \underline{1\dot{2}\dot{1}} \quad \underline{5\dot{6}} \right|$
 裕 (哎)。(施善泽唱) (哎 哟 哟 嘴)

$\underline{\dot{6}\dot{5}} \quad \underline{\dot{3}\dot{2}} \quad \left| 3 - \right| \left(\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}\dot{3}} \right) \left| \right|$
 嗨 哟 嗨 哟 哟

$\underline{\dot{6}\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}\dot{5}} \quad \left| \frac{3}{4} \underline{\dot{2}\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} - \right| \frac{2}{4} (\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}}) \left| \right|$
 善 泽 作 一 声 大 骂，

$\underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \left| \underline{\dot{2}\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \right| \frac{3}{4} \underline{\dot{2}\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \left| (\underline{\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}}) \right|$
 你 像 石 猴 孙 悟 空， 作 千 变 万 化。

$\underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \left| \underline{\dot{3}\dot{5}} \quad \underline{\dot{2}\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \underline{\dot{2}} \right| (\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{2}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}}) \left| \right|$
 你 说 成 立 了 互 助 组，

$\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}\dot{6}} \quad \left| \underline{\dot{6}\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}\dot{6}} \right| \underline{\dot{1}\dot{5}} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad \underline{\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \left| \right|$
 团 结 起 来 力 量 大；

(3̣ 3̣ 6̣ 6̣ | 3̣ 6̣ 6̣ 6̣) | 6̣ 6̣ 2̣ 5̣ | 3̣^{2̣} 1̣ 3̣ |
互助 组热 火 朝 天,

2̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 3̣ - | (3̣ 3̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 6̣ 6̣) |
你说 要解 散。

3̣ 6̣ 2̣ 2̣ 1̣ | 2̣^{2̣} 3̣ 6̣^{2̣} | (1̣2̣1̣2̣ 6̣ 6̣ | 3̣/4 1̣2̣1̣2̣ 3̣ 6̣ 6̣ 3̣) |
土地 私有(个) 归 集 体,

3̣^{6̣} 3̣ 6̣ 1̣ | 3̣ 2̣ 3̣ | (3̣ 6̣ 6̣ 3̣ | 5̣/8 6̣ 6̣ 6̣ 3̣ 6̣) |
将 来 要吃 大锅 饭,

3̣ 3̣ 6̣ 3̣ 3̣ | 3̣^{2̣} 7̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 5̣ | 3̣^{6̣} 3̣ 5̣ 1̣ |
恰似(个) 猪多 没好 糠(哪 哟), 人 少 好吃

2̣ 1̣ 5̣ | 3̣ - | (6̣1̣2̣ 1̣ 6̣) | 3̣/8 1̣ 2̣ 1̣ |
饭 (哎 哪 呀

5̣ 3̣5̣ 6̣ | 1̣ 5̣ 2̣ | (3̣5̣2̣1̣ 6̣) ||
哪 儿 哟 哟 哟 哟。

该唱段系1955年底创作的大本曲剧《施善泽入社》中区干部杨周和农民施善泽的唱段。杨周所唱系北腔中的〔平板〕，施善泽所唱系北腔的〔脆板〕。七段唱词，全用“三七一五”的“山花体”格式写成，演唱时“汉白相杂”。其腔调虽有小的变化，但行腔、节奏、旋律等均属沿用传统曲调。

〔平板〕接〔脆板〕是原曲艺中固有的联缀程式，在白剧中

亦继承了这一手法。唱词语言中的“汉白相杂”，无论在原曲艺或初期的大本曲剧中都常见。〔寇邦平〕

注：①“亮干等闲斗干双”——我们把眼前的话说一说。

“阿根斗干述”——现在把话讲。

②“亮生产”——搞生产。

③“等闲参加互助组”——先前参加互助组。

④“阿根初级社成立”——如今初级社成立。

⑤“私有制来生腾保”——把私有制抛弃。

做官就是吃百姓

选自《上关花》县官唱段

1 = \flat B $\frac{2}{4}$

黑明星 音乐设计
演唱

中速

【高腔】

(6 6 1) 3 5 | 5 5 6 3 2 | 3 6 5 2 1 | 3 2 3 6 1 | 2 2 3 5 6 |

$\frac{3}{4}$ 5 i 2 6 2 i | $\frac{2}{4}$ 3 5 6) 5 | 1 5 3 | 1 3 5 3 |
(哎) 本县 (哎) 谷客 我就

$\frac{3}{4}$ 3 2 1 2 3 3 | 6 6 5 3 2 1 | $\frac{2}{4}$ 2 3 2 1 |
康①(啊 哈 哟 哟 哎 嚯 哈 哟 哟 嗨 哟 哟

$\frac{3}{4}$ 6 6 i 6 3 5 6 | 6 5 3 3 3 | $\frac{2}{4}$ 2 3 2 ||
嗨 哟 个 哟 嗨 哟), (哎) 大理 是个 好地 方,

(3̣3̣6 3̣3̣2̣) | 3̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 3̣ 2̣ | $\frac{3}{4}$ 6̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ |
雪兆 丰年 好景 致(来), 有雪 月风 花。

$\frac{2}{4}$ 2̣ 3̣ 6̣ 6̣ | 2̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ | 3̣ 6̣ 2̣ |
下关 有名 江风 寺, 上关 有名 木莲 花,

3̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ | $\frac{3}{4}$ 3̣ 3̣ 6̣ 2̣ 2̣ | $\frac{2}{4}$ 5̣ 3̣ 1̣ 5̣ |
只见 海水 亮如 月, 白雪 满苍 山。 格燕 本县

2̣ 1̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 2̣ | (3̣3̣6̣ 3̣3̣2̣) |
瓢董 国②, 今日 去串(支) 木莲 花,

5̣ 5̣ 1̣ 5̣ | $\frac{3}{4}$ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 5̣ | 1̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ |
自光 立自 因败 然③, 管他(支) 吟二

1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ . 2̣ 1̣ | 1̣ . 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 5̣ |
三。 (嘿 咿 哟 阿 呀 咿 得 哟 哟嘴)

2̣ 2̣ 1̣ | 6̣ - ||
嘿 阿嘴 嘿)。

该唱段采用大本曲北腔〔高腔〕演唱。它除了省略去原曲艺中的部分过门外,基本上按原曲艺的〔高腔〕行腔。〔寇邦平〕

注: ① “本县谷客我就康”——本县坐起我的轿。

② “格燕本县瓢董国”——今日本县到上关。

③ “自光立自因败然”——做官就是吃百姓。

未出言来好伤悲

选自《上关花》李贵唱段

黑明星 音乐设计
演唱

【大哭板】

$\dot{5} \dot{3} \dot{5}$ $\dot{1}$ 6 - - | $\dot{1} \dot{1} \dot{5}$ $\dot{2} \dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | $\dot{3}$ $\dot{5}$ - $\dot{3} \dot{5} \dot{3}$ |
未出 (了) 言来(支)好悲 伤(哟) 哟 阿哈 哟

$\dot{3} \dot{3} \dot{2}$ $\dot{1}$ 6 0 6 $\dot{2} \dot{3}$ | $\frac{2}{4}$ $\dot{1} \cdot \dot{2}$ $\dot{1}$ | $\frac{3}{4}$ $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{3} \dot{2} \cdot$ |
哟呀个 哟嗨 哟 哟 哟 哟 哟), 叫声(来)

$\frac{4}{5}$ $\dot{1} \dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1} \dot{1}$ 6 . 5 3 $\dot{1}$ | 5 6 5 4 5 . 6 5 (6 |
侄儿(支)听细 端 (哟 哟 哟哟 哟嘿 哟),

$\dot{2} \dot{1}$ $\underline{654}$ $\underline{65}$ $\underline{55}$) | $\frac{3}{4}$ $\dot{3} \dot{3} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{1}$ $\dot{1} \dot{2}$ |
狗官(支) 到此 把花

$\frac{4}{4}$ $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$ $\dot{2} \dot{1}$ $\underline{65}$ 3 | $\frac{5}{4}$ $\dot{1} \dot{2}$. $\dot{1}$ 6 6 5 0 |
看 (嚯个 哟嘿 哟), 百姓 要遭殃(哎

$\frac{4}{4}$ $\underline{36}$ $\underline{13}$ 2 - | ($\underline{5 \cdot 1}$ $\underline{65}$ $\underline{32}$ $\underline{16}$ | 1 - - -) ||
哟个 哟嘿 哟)。

该唱段采用大本曲北腔中具有较为悲愤情感的〔大哭板〕演唱,以表现李贵对县官强占民妻的不平心情。其唱腔与原曲艺基本相同,仅取消了原曲艺唱腔中的部分句间或句中的小过门。

〔寇邦平〕

耳听更鼓来山外

选自《柳荫记》祝英台唱段

1 = D $\frac{2}{4}$

♩ = 70

杨 汉 音乐设计
演 唱
赵绍莲 记 谱

【阴阳板】

(3̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 6̣3̣3̣2̣ 1̣2̣2̣1̣ | 1̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 2̣6̣2̣1̣ 6̣6̣6̣ |

6̣5̣6̣1̣ 2̣1̣2̣3̣ | 3̣ -) | 6̣ - | 2̣ 1̣ 3̣ . | 3̣ 2̣ 3̣ 3̣ 6̣ 2̣ 1̣ |
(召) 耳 听 更鼓(个) 来山

3̣ 2̣ . | 1̣ 0 1̣ 1̣ | 3̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ |
外 (哎 嗨 哎嘿 哟嘿 哟 哟),

3̣ (6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 2̣ | 6̣ -) | 3̣ 3̣ | 3̣ 6̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ |
又 见 梁兄(个) 睡 此

6̣ . 5̣ 6̣ | 6̣ - | (1̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 1̣ 5̣ 1̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ |
间 (嗨 哟 哟),

2 -) | 6 1̇ 3 | 2̇ 1̇ 5 | 6 1̇ 3 | 2̇ 2̇ 6 |
春寒 夜冷 实难 耐(嘿个

$\frac{3}{4}$ 6 5 3 2 - | $\frac{2}{4}$ 6 - | 6 6 6 3 5 3 |
啾 哟 哎), 冻坏(个)身遭

3 . 1 2 . 3 | 2 1 6 | 6 - | (3 6 i 2 |
灾(嘿 啾 哟嗨 嗨)。

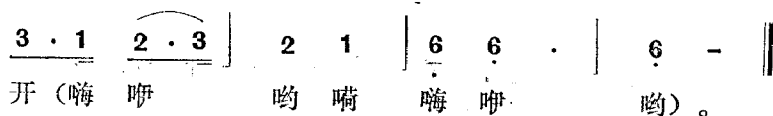
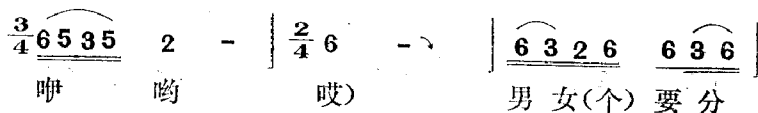
3 6 i 2 | 6 3 3 2 i 2 2 i | $\overset{i}{\underset{\cdot}{6}}$ 6 6 | 2 6 2 i 6 6 6 | 6 5 6 i 2 i 2 |

3 -) | 6 - | 2̇ 1̇ 3̇ . | 3̇ 6 3̇ 2̇ 1̇ 3̇ |
(召) 轻步 上前(个)把衣

3̇ 2̇ . | i 0 i̇ i̇ | 3 i 5 6 | 6 5 4 3 |
盖 (哎 嗨 哎嗨 啾哩 啾 哟),

3 (6 5 3 6 5) | 3 3 2 3 5 5 2 | 6 -) | 3̇ 3̇ | i̇ 2̇ 3̇ 5̇ i̇ 3̇ |
不禁 羞煞(个)女裙

6 . 5 6 | 6 - | (i 6 5 6 | i i 5 i |
钗(嗨 啾 哟)。



该唱段用大本曲南腔〔阴阳板〕演唱。它较好地表现了当时的场景和特定的人物思想感情，使〔阴阳板〕的委婉、深沉在这段戏中得到了发挥。 [赵绍莲]

恨 海 永 难 填

选自《望夫云》阿凤唱段

张绍奎

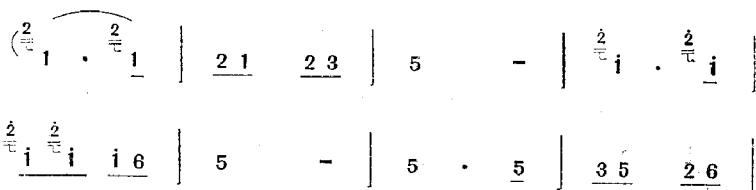
道玉书 编曲

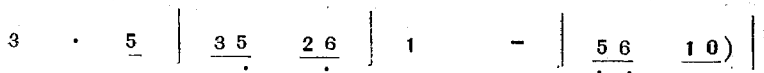
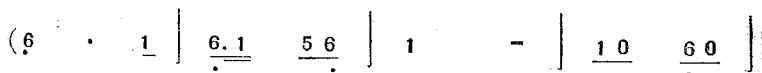
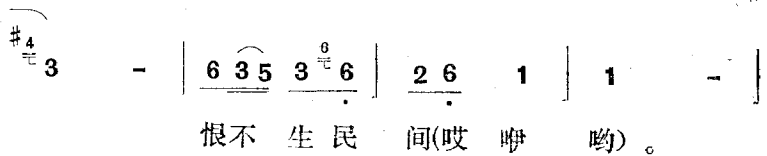
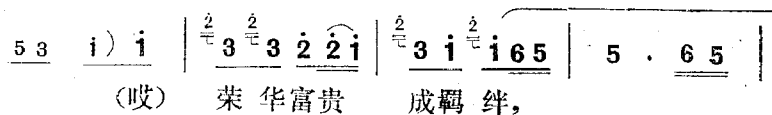
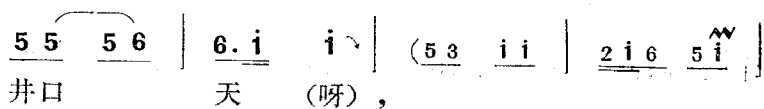
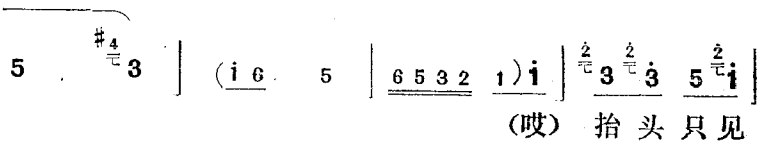
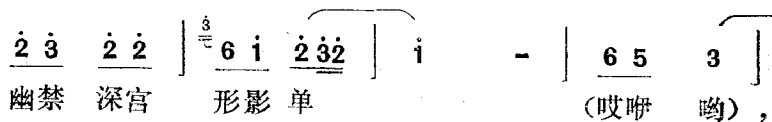
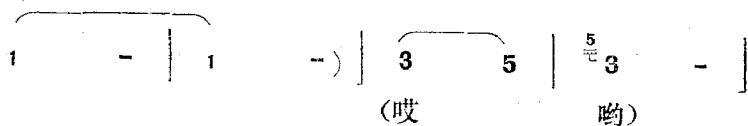
尹懋铨

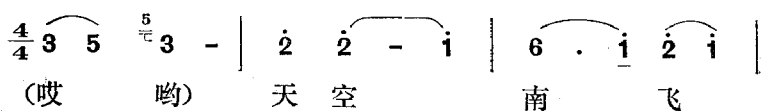
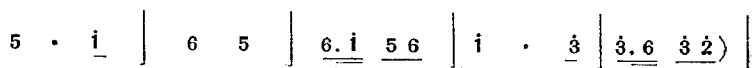
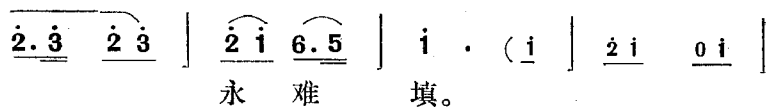
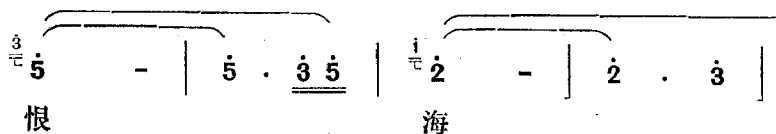
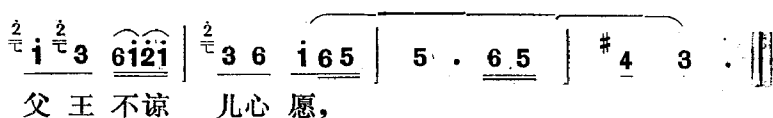
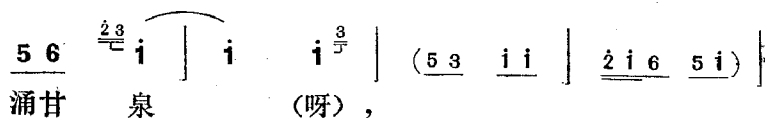
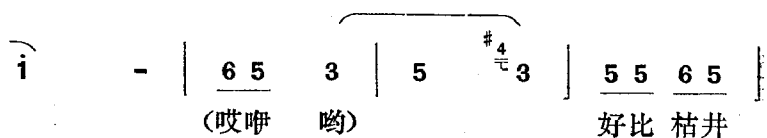
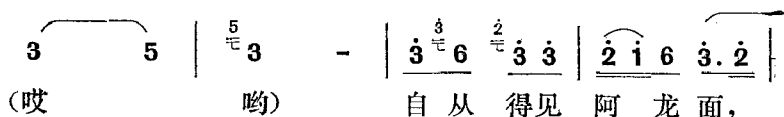
叶新涛 演唱

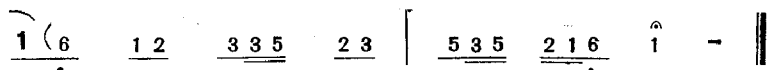
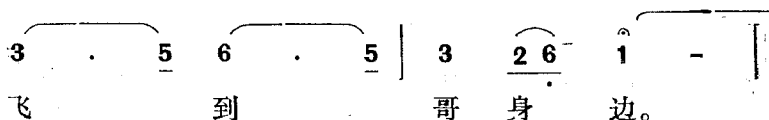
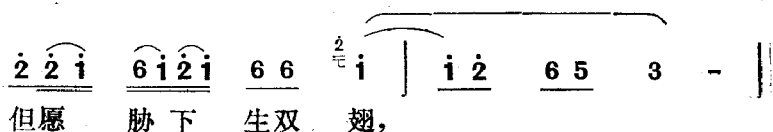
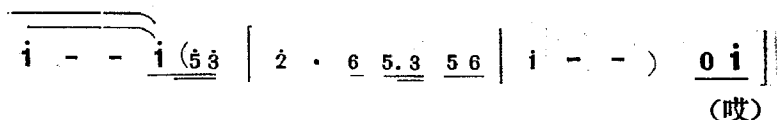
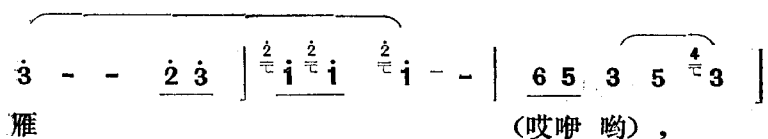
1=D $\frac{2}{4}$

速度稍慢









该唱段由大本曲腔调中的小调〔道情调〕改编而成。

三段唱词虽同用一支曲调,但每次反复均有变化,第二段
的“恨海永难填”一句,音区提高,节奏拉宽,并收束在高音区
的“ $\dot{1}$ ”音上;第三段唱词是五字句结构,节拍改 $\frac{2}{4}$ 为 $\frac{4}{4}$,一字一
音改为一字多音,并将特性音调糅合其中。〔寇邦平〕

唢呐曲牌

将 军 令

1 = C $\frac{4}{4}$

$\text{♩} = 72$

0 0 6 . 7 | 6 . 7 6 5 6 7 | 6 2 7 6 7 6 5 |

3 . 5 6 7 6 5 | 3 . 6 5 . 6 5 3 | 2 . 3 2 1 2 3 |

2 . 3 2 1 2 3 | 2 3 2 3 5 6 | 1 . 2 3 7 2 7 |

6 . 7 2 2 3 7 | 6 . 7 2 7 3 7 | 6 2 1 6 1 6 5 |

3 . 5 6 1 6 5 | 3 . 6 5 6 5 3 | 2 . 3 2 1 2 3 |

2 . 3 2 1 2 3 | 2 3 2 3 6 5 | 1 . 2 3 7 2 7 |

6 . 7 2 2 3 7 | 6 . 2 1 6 7 6 5 | 3 . 5 6 7 6 5 |

3 . 6 5 6 5 3 | 2 0 1 1 2 | 3 5 1 6 5 1 3 |

2 - - - ||

〔将军令〕原属民间吹打乐曲，后发展为吹吹腔戏的曲牌音乐，多用于舞台戏剧伴奏，配合帝王、将军、官员等人物上、下场时使用。用“活钹死锣”打法套打旋律，每四拍在重拍上加一锤大筛锣进行演奏。〔陈致德〕

开 打 曲

1=D $\frac{2}{4}$

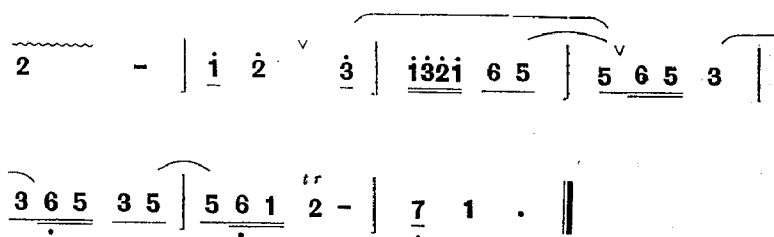
速度可快可慢

$\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ $\overset{\text{tr}}{5\ 5}$ | $\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ $\overset{\text{tr}}{5\ 5}$ | $\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ 5654 | $\overset{\text{tr}}{2}$ - |

$\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ $\overset{\text{tr}}{5\ 0}$ | 0 6 5 3 0 | 0 6 5 3 5 | $\overbrace{\frac{3}{4} 561}^{oo}$ 2 - |

$\frac{2}{4} 7$ $\overset{\text{tr}}{1}$. || $\overset{\text{tr}}{0\ 6\ 5}$ $\overset{\text{tr}}{6\ 6}$ | $\overset{\text{tr}}{0\ 2\ 1}$ $\overset{\text{tr}}{6\ 1}$ | $\overbrace{5356\ 5356}^{oo}$ ||

5 - ² || $\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ $\overset{\text{tr}}{5\ 5}$ | $\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ $\overset{\text{tr}}{5\ 5}$ | $\overset{\text{tr}}{0\ 6}$ 5654 |

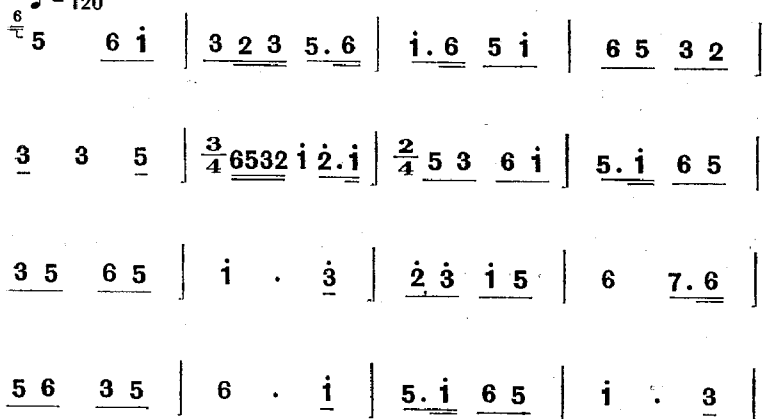


该曲流行大理、云龙两地，多用于吹吹腔戏中敌对双方交战、开打和比武等场面。其节奏自由，可多次进行反复。套打锣鼓以“大迈”起头，“么二三”刹尾，锣鼓经为：：壮曲°当曲 | 当曲 当共 | 壮 0：。。唢呐始于锣鼓刹尾的弱拍。〔陈致德〕

过场曲（正宫）

1=D $\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 120$



2 3 5 2 | 3 5 3 2 | 1̇ 6 1̇ | $\frac{3}{4}$ 2̇ 3̇ 1̇ . 6 |

5 3 6 0 | $\frac{3}{4}$ 5 . 6 3 5 | 2 1 | 6 1̇ 3 2 3 | 5 - ||

〔过场曲〕在白族民间鼓吹乐或吹吹腔戏中均使用，有正宫、反宫、背宫、侧字四支。它们可以分别演奏，独立成曲；也可以同时演奏成为唢呐合奏曲。其用途较广泛，在民间红、白事中均可演奏。在吹吹腔戏中则多用于喜剧的开场、结尾或间奏。锣鼓用“小打”套打旋律。〔陈致德〕

锣 鼓 经

双 飘 带

陈致德记谱

||: 台 冬 | 壮 0 ||: 八 台台 | 壮 壮 |

台曲 台台 | 曲 壮 | 台曲 台台 | 壮 台.曲 |

当 曲 | 当 曲 | 壮 壮乙 | 乙 壮 |

曲 壮 | 台 0 | 曲 0 | 当曲 当共 |

壮 0 | 台台 曲台 | 台 0 | 壮壮 曲台 |

壮 0 | 台 壮 | 台 壮 | 曲 台曲 |

当曲 当共 | 壮 0 ||

吹吹腔戏传统锣鼓段〔双飘带〕，常用于具有喜剧色彩的“开打”比试场合；亦可作为唢呐曲牌吹奏前的“入头”使用。
〔陈致德〕

单 飘 带

陈致德记谱

哪 曲 | 当曲当乙 壮 | 台台曲台 台 | 壮壮乙壮 壮 |

台壮 台壮 | 曲台曲 当曲当共 | 壮 0 ||

〔单飘带〕常用于剧中人物表现潇洒、活泼的表演身段。
〔陈致德〕

白 扫 头

台 0 | 大 台台 | 壮 壮 | 台曲 台台 | 壮 0 ||

传统吹吹腔锣鼓段〔白扫头〕，多用于剧中人物的激烈亮相和表演身段。〔陈致德〕

表 演

白剧的表演艺术源于吹吹腔戏和大本曲剧，它大体经历了四个发展阶段。

第一，清末民初之前的吹吹腔戏，行当有生、旦、净、丑之分，讲究手、眼、身、法、步，有一套自己的表演程式及身段。手的部位，有“生齐肩，旦齐胸，小丑抓磕膝，花脸抓破天”的口诀。武行执刀枪，有“刀不离牌，枪不离根”的成语。还有“一装二唱三敲打”的说法，“装”是指表演装得象，化妆要合乎身份、性格；“唱”是讲唱得好；“敲打”是指演员的舞蹈与音乐的配合，各行当的步法与唢呐旋律一般相适应，舞蹈动作要求严格。每当唢呐吹奏过门的时候，不论主将和士兵，人人就地起舞，节奏鲜明。举手投足总是顺手顺脚（即踢左脚伸左手）。武戏开打时动作缓慢，刀、枪、剑、戟互不接触，只作虚晃相击，举枪舞棍都有一定章法，但动作都极为简单。跳场、坐帐、杀场等动作机械，上身晃动，托掌提襟，形似木偶，如《芦花荡》中的周瑜，《兵困燕山》中黑龙图的跳场。鹤庆打板箐吹吹腔剧团演出武打戏时，刀枪把子均放置在舞台前沿，演员随用随丢。另外，演出中戏师傅都必须提台词、唱腔，乃至动作（如戏师傅悄声提道：“转一圈”、“踢一脚”等）。有的地方戏师傅蹲在公马桌下，手持长烟袋比划示意，有的地方戏师傅干脆手持剧本站在演员身后满台指挥。这样就形成了演员“进三步，退三步，转个圈就坐起”的表演形式。这种演出形式所有吹吹腔戏业余班社一直沿袭至今。

第二，清末民初，滇剧流入滇西，一些吹吹腔戏艺人外出学

习滇剧，或请滇剧班子到吹吹腔戏流行地区演唱，久而久之，吹吹腔戏艺人就把滇剧的许多表演程式溶进了自己的表演中。如李俊轩的变脸，李长贵演张飞的特技就是向滇剧艺人学来的。于是形成了鹤庆、洱源吹吹腔戏的特色。表演上也逐渐突破了统一于唢呐节奏的限制，引入了一些滇剧打击乐牌子和打头，因此各行当的身段步法也略近于滇戏了。而在云龙一带流行的吹吹腔戏，因其未受滇剧影响，表演上仍保留着古老的面貌。

此外，这一时期的吹吹腔戏艺人还从杂耍、武功、拳术里吸收营养来丰富自己的表演艺术。如洱源的杨文卫把飞刀、花枪应用到《斩魏延》剧中，李长贵把拳术、三节棍应用到《长坂坡》、《战张郃》剧中。据鹤庆滇剧老艺人陈加昌说：鹤庆打板箐村演出的吹吹腔戏《兵困燕山》，戏中秦忠跳场时要的花枪，很象滇剧武戏中的枪法，而且要得较正规。这与鹤庆滇剧、吹吹腔戏两栖演员李灿东（白族，1890—1960）经常到打板箐村教戏不无关系。

第三，建国以后，在党的民族政策和文艺政策的指引下，一度沉寂消匿的吹吹腔戏得到了复苏。一大批新文艺工作者参加进了白剧队伍，新老结合，互为影响，加上有较多机会观摩学习其它艺术品种，使白剧表演糅进了各种姊妹艺术的因素。同时，大量新剧目，特别是现代戏的产生，使表演也随之起了变化。如1956年州、县组织的农民文艺会演中由邓川、大理、周城等地区演出的吹吹腔戏《金桥银路》、《火烧松明楼》、《花甸坝老家乡》等不但打破了严格的吹吹腔戏行当分工表演程式，废弃了戏师傅提台词、满台指挥的业余习惯，乐队也从原来居坐台中隐退到了台侧幕后。与此前后，大本曲剧的产生，使大本曲剧的唱腔和表演进入了白剧。吹吹腔和大本曲合流后出现的《火烧磨房》、《血汗衫》、《杜朝选》等剧目的表演，既保持了古老剧种吹吹腔戏

的特色，又比较注意生活化，并吸收了本民族的舞蹈语汇。同时，对川、滇剧表演程式，如台步、水袖、端带、撩袍等也都加以吸收应用。1962年，大理州白剧团建立后，在“抢救遗产，继承传统的基础上进行革新，发展白剧艺术”的思想指导下，请了吹吹腔戏艺人李元贞、李满堂、李春芳、李根吉；大本曲艺人杨汉、杨绍仁、杨益等来剧团向演员传授唱腔和表演。另一方面，剧团也采用古典舞、民间舞、芭蕾舞、花灯、京剧、川剧、滇剧等诸种艺术的基本功组合来训练演员，探索怎样使白剧表演既有自己的民族特色，又能兼收其它艺术之长。这之后产生的《红色三弦》、《苍山红梅》、《望夫云》、《苍山会盟》、《蝶泉儿女》即是继承传统与革新借鉴的探索。与此同时，洱源、鹤庆、云龙等县文工队演出的《审公公》、《旅社之夜》、《鸡鸣茶香》、《喜兆三元》等小戏，载歌载舞，富有浓郁的生活气息。随着以上剧目的上演，州白剧团及洱源、鹤庆、云龙等县文工队基本上建立了导演制度，涌现出了一些本民族、本剧种的导演人才。〔魏树生、赵绍莲、张继成〕

行 当 沿 革

白剧的行当沿革，由吹吹腔戏开始，分为生、旦、净、丑四行。各行当下又根据角色年龄、性格有细致分工。但吹吹腔戏由于长期处于业余性质的演出，演员没有受过正规的形体训练，表演时只按自己的能力模仿一些简单的身段动作，不固定不规范。滇剧在大理地区广泛流行后，部分地方的吹吹腔戏与滇剧在长期的艺术交流中，吹吹腔戏的各行当学习借鉴了滇剧各行当的一些身段动作及表演程式。

六十年代初期，专业白剧团学习了传统各行当的表演程式，

在保持自身特点的前提下，对这些程式动作进行了美化加工，使之进一步规范。这时期演出的几个传统戏仍按传统行当表演。近几年州白剧团演出的剧目，多为民族历史剧或反映现实生活题材的剧目，已不再依照传统的行当分派角色。但至今，农村里业余吹吹腔剧团演出传统吹吹腔戏，仍按传统行当分工，沿袭传统表演程式进行表演。〔赵绍莲〕

行 当 体 制

传统吹吹腔戏角色行当分为生、旦、净、丑四类。

生行有小生、正生、老生、花生、英雄生。

小生：如《窦仪下科》中的窦仪、《柳荫记》中的梁山伯等。小生步法轻盈，迈八字步，一步一靠，讲究斯文儒雅，重唱工。

正生：如《三出首》中的天官、《血汗衫》中的兰中林等。正生步法庄重，迈方步（五寸一步），稳重大方，亦重唱工。

老生：如《血汗衫》中的兰芳草、《寿星下凡》中的老寿星等。老生表演深沉而略显苍衰，主要以唱工表演见长。

花生：如《九流闹馆》中的相公、《杜朝选》中的书生等。花生步法跳跃，一步一垫。

英雄生：如《枪挑吕布紫金盔》中的吕布、《兵困燕山》中的秦忠等。英雄生气质威武，动作干净利落，有一套表演程式，只要一拿起兵器，就要在头上方绕几圈，跑圆场，跳“二换腿”（即小蹦子），双手随时舞动，动作悠缓。

旦行有小旦、老旦、武旦、苦旦、摇旦。

小旦：如《匡胤送妹》中的赵京娘、《花园扎枪》中的赵美蓉等。小旦表演轻快活泼，动作轻盈，双手食指伸直，其余四指

作半握状。

老旦：如《崔文瑞砍柴》中的崔母、《杀狗劝妻》中的曹母等。老旦表演稳重，重唱工。

武旦：如《桂英打雁》中的穆桂英、《黑水关》中的张秀英等。武旦表演多转身、下蹲亮相等动作。

苦旦：如《火烧磨房》中的王氏、《三官堂》中的秦香莲等。步法稳重，文静，重唱工。

摇旦：如《火烧磨房》中的乔氏、《花园扎枪》中的黑乌嘴等。动作跳跃，双手伸食指，左右甩动，走路时膝盖提得很高，走三五步后突然一跳，吸腿朝后踢一下后臀，表演较滑稽。

净行有黑净、红净、大花脸、二花脸。

黑净：如《白狗争风》中的包公、《张飞大战古城王》中的张飞和古城王等。黑净性格粗犷，动作幅度大，伸手抓破天，嗓子嘹亮。

红净：如《六出齐登》中的灵官、魁星、《关公取长沙》中的关羽等。红净表演庄重肃穆，目不斜视，动作稳重。

大花脸：如《洛阳斩单》中的单雄信、《拖刀斩蔡阳》中的蔡阳等。大花脸动作大，挺腹，多转圈（圆场），亮相时身子往后靠，半蹲、曲膝。

二花脸：如《扫平江南》中的蔡延昭、《君臣会》中的呼延赞等。二花脸动作稍大，但没有大花脸粗犷。

丑行有大丑（袍带）、二丑（方巾）、小丑（旗罗伞报、地虎等）。

大丑：如《黄飞虎反五关》中的纣王、《幽王举烽火》中的幽王等。

二丑：如《李进叫街》中的李进、《花子骂相》中的孙二等。

小丑：如《血汗衫》中的兰季子、《崔文瑞砍柴》中的崔文

瑞、《桂英打雁》中的穆瓜、《南山薏豆》中的张浪子等。〔赵绍莲〕

身 段 谱

辟四门 手执武器做动作（或舞枪法、棍术），边舞边到舞台的四角亮相，叫辟四门。辟四门是吹吹腔传统武戏中各路武生上场必须要做的身段。动作要做得有层次，它表现人物身份和性格，讲究一文、二武、三龙、四虎、五略、六韬。即一出马门，跳至台前，整冠整装，动作斯文大方，叫一文；跳到台左前柱旁转一转，亮出兵器，动作干净利落，表示威武气质叫二武；又跳到台右前柱旁转一圈，摆开架式，舞得灵活，似龙飞舞叫三龙；转到下马门，动作迅猛，表示虎威叫四虎；跳到台中又转身，面向后台，意为思索叫五略；转身向外转一转叫六韬。将这几门亮相做完后，才开始讲白。（见表演图1）

二换腿 吹吹腔传统戏武生上场，至台中必做的一个亮相动作。出马门后亮相，然后上场至台中，起跳，左脚落地，吸起右膝，然后右脚跟伸至左脚尖前落地，同时右手从胸前由上至下地与左手相互绕一圈，右手从左手腕内掏出，指向前方亮相。

跑马 民间歌舞中的一种表演形式，即用篾扎纸裱的马形道具，系在演员腰上，马身用丝绒或丝绸罩住演员的脚，模拟各种马行走的步法。如“稳步”，双手在胸前拉住缰绳，双脚一步一垫行走；“跳步”，左脚踏地时吸右腿，右脚落地时吸左腿，以示马跳；“横步”，左脚向左边迈半步，右脚随即朝左脚尖前跨一步。双膝略弯，一步一闪；“快步”，圆场碎步，表示马行进得很快。吹吹腔传统戏《匡胤送妹》中赵京娘就用纸马道具

进行表演，白剧现代戏《赶三月街》也按这种形式表演。

灵官手 左手托掌，右手弯于胸前，伸中指，其余四指并拢，手心面向上，形似“灵官”雕塑像的神态。吹吹腔传统戏中的财神、灵官和魁星等神类角色多做此动作。

垫步 丑行特有步法。走一步，垫一垫，即左脚向前跨一步，右脚尖随即在左脚跟后垫一下；跨右脚，左脚尖又往右脚跟后垫一下。节奏较快，出左脚伸左手，出右脚伸右手，步法与喷呐过门合拍，颇为滑稽。《杜朝选》中的书生、《火烧磨房》中的兰季子等多用此步法。（见表演图2）

摇旦步 走路时膝盖往上吸起，步法跳跃，双手同时朝左右两边往下压。朝左，左手心向上，右手心向下，双手伸食指，其余四指半握，拇指压中指。朝右，动作则反之。一步一压，走三五步后突然一跳，吸住左膝（或右膝），脚掌朝后踢一下后臀，低头，单手理发鬓，甩臀，动作滑稽。（见表演图3）

靠步 小生特有的步法，走八字步，跨左脚，右脚随即往左脚后跟靠拢，一步一靠，稳重大方。《宴仪下科》中的宴仪就用此步法表演。这种步法总是与喷呐节奏相配合的。（见表演图4）

跳步 生、丑行亮相时常用的一种步法。即在“八、打、壮”的锣鼓点中起跳，左脚掌落地，双手同时挽花，左手掌心向下盖右手，右手从左手肘弯里掏出至胸前伸食指向前方，右脚跟落地亮相。（见表演图5）

跳场 似京、滇剧中的“起霸”，是武生出场必须做的程式。

具体动作与“辟四门”大致相同，武将在唢呐曲牌中出场亮相后，分别到舞台四角跳场亮相，再跳回台前正中，在“独锤”的打击乐声中亮相，然后开始自报家门。

英雄生的表演程式 传统吹吹腔戏中武戏的表演程式。具体动作：丢马门——开口拉山膀——亮相——跳场——上引（或双引）——呼威——坐帐——自报家门——传令——带马——抬枪——大摆队伍——对阵比势——骂阵——杀场——收兵下场。

上场，丢马门：用手掀开门帘，出场，面向内，背对观众丢下门帘，然后转身亮相。

开口拉山膀：一般为双山膀，即双手伸直到正前方，手心向上，交叉后收回胸前，然后翻掌，手心向外双手朝两边拉开。

三不单（又名双亮相）：踢左腿（腿稍弯曲），左手同时由胸前朝下往上划往左前方，掌心向外；踢右腿（动作同上，反方向），向后踢腿，双手朝胸前交叉，掌心向内，然后翻掌往两边拉开，掌心向外，转身，右脚立地，左脚小腿往后踢，脚背绷起，转身亮相。

踢四门：动作与三不单大体相同。武将上场后分别向左前、右前、左后、右后四门亮相，然后回到中间，左手抬至胸前，掌心向上，兰花指状，托住右手肘成直角，亮相。

报家门：（白）“将（跳，转身，右手拉山膀，转身）某某……。”

坐高台：报完姓名后，转身入帐，上诗（站诗、坐诗或高台诗），然后转身归位。

带马：搭脚（即马童）带马、抬枪。

演武：众呼堂威，唢呐奏〔大摆队伍〕或〔清水令〕，众排成一排（称“一条枪”），然后跳五方（动作同辟四门），随之众同时在唢呐曲牌声中起舞，舞毕，点将，然后整队出兵。

· 对阵：配式口亮相，双方相杀，枪口向外，互相骂阵。

杀场：双方交叉朝两边来，比势，摆架式。

打表：凯旋或败阵，收兵下场。（见表演图6）

〔赵绍莲〕

表演选例

《窦仪下科》中窦仪的表演 《窦仪下科》剧情主要讲述窦仪苦读寒窗不为财色所动，终于感动上苍金榜题名的故事。窦仪这个角色属小生行当，由赵绍莲扮演。（见表演图7）

夜深人静，寄居佛寺苦读的窦仪手握折扇上场亮相，以“一步一靠”的小生步法走向台中，双手整冠，用右手食指和中指从耳后掏出帽带，右手潇洒地打开折扇，接着伸出右脚以脚跟触地，翻靴底亮相。

当黄雀金精化作村姑前来叩门时，窦仪先以为是寺里的长老差小沙弥给他送茶来，毫不戒意地前去开门，只觉一股清风进屋，但四下却无人影，待他问好门，耳边传来女子轻盈的笑声，回头一看，却见一俊美的女子端坐在他的书案上咯咯地笑。窦仪倒吸一口冷气，惊疑地判断眼前的奇遇。并急忙挥动水袖遮住脸，羞怯地垂首微嗔，责怪这位小娘子擅自入书房的越矩行为，象躲瘟疫一般闪身一旁，窘态百出。

黄雀金精先是旁敲侧击，继而挑逗卖俏，窦仪俨然以正人君子之风，唱出：“小娘子，别处风流去！”谁知对方一步一靠地卖弄风情。窦仪又喊出：“小娘子，别处风流去！”前后两句相同内容的唱词，赵处处理得情绪有异而又轻重有别。

黄雀金精提出要与窦仪对诗，又要他在扇子上题诗圈点，落款题名。遭到窦仪拒绝。她又以“门是内开还是外开？”“你不开门奴怎么进来？”的反问，给窦仪冠以“勾引”的罪名！窦仪

懵了，惊吓得连声唱道：“窈仪若有心，对天把誓盟。”接着双膝跪地，拜求苍天作证。哪知，黄雀金精也趁势下跪，要与他拜堂成亲。此时赵的表演是，跪步节节向外退让，惊慌失措，气恼不安，目光散乱，连连摆手。黄雀金精毫无顾忌地按着他的头一起下拜后隐去。窈仪抬起头来，呆若木鸡地沉陷在茫然之中。

〔张继成、赵庆喜〕

《杜朝选》中杜朝选的表演 《杜朝选》是根据大理周城民间传说故事改编的剧目，描写杜朝选为民斩蟒除害的英雄事迹。杜朝选的行当属英雄生。

杨锡天扮演的杜朝选，在高亢激昂的吹吹腔〔大理高腔〕的唢呐过门声中，健步出场，在〔四击头〕声中蹉步亮相，然后在唢呐和打击乐声中用吹吹腔“跳场”表演程式（相似京、滇剧的“走边”），四边寻视。他将民间歌舞和民间武术中的“五尺棍”、“六合拳”等拳脚套路溶进戏曲身段表演当中，并用吹吹腔身段“三不单”、“二换腿”、“灵官手”等动作，做出一组具有风格特点的造型。

发现恶蟒，杜朝选拉弓搭箭，跨腿转身，一个“旋子”后紧接着来个“斜射雁”，“嗖”的一声，射中恶蟒的左眼。恶蟒中箭后化身为狮、虎出来与杜朝选决斗。此时的表演运用了民间龙灯、狮灯的表演程式，台上用几张桌子垒起高台，狮、虎在桌子上张牙舞爪，在〔耍龙调〕、〔耍虎调〕的唢呐曲牌声中，杜朝选手执宝剑在头上方绕几道作“雪花盖顶”、“童子拜观音”等身段，在反复的“壮共采、壮共壮”的打击乐声中，悠悠起舞，绕着倒置在上面的几张桌子的四脚，与狮、虎翻扑滚打，时而翻身探海、时而“旋子凌空”，将民间民俗活动中的剑术、棍术表演溶入吹吹腔戏的武戏表演中。〔赵绍莲〕

《上关花》中县官的一段表演 《上关花》是五十年代由大理县文化馆组织大本曲艺人以白族民间传说故事为题材创作演出的大本曲剧。主要内容：太和县令到上关赏奇花，路遇村妇玉珍，欲霸为妾，玉珍拒不相从，怒斥县令引来灾祸的故事。（见彩页）

县官一角，由大本曲艺人黑明星扮演。县官去上关一段戏，音乐声中，乘轿上场，在轿中一颠一簸，摇头晃脑地用汉、白语夹杂地唱道：“本县谷坑恩交康（本县坐上我的轿），大理是个好地方，雪兆丰年好景致，有雪月风花。下关有名江风寺，上关有名木莲花，十五洱海映明月，白雪满苍山。咯尼本县叭斗国（今日本县到上关），一心去串木莲花，自光尼自因百先（做官本是吃百姓），管它么二三。”对这段唱词，黑明星采用断音、拖音、顿音的唱法，抑扬顿挫分明，最后一句末尾的三个字，一字一顿，唱成“管它个么、二、三”，并用尖细的嗓音来唱，再配以一副刁钻而又滑稽的面部表情及左掸右挡的水袖，活现出一个酸溜溜的假斯文模样。

他下轿来东瞅西瞧，唱起了〔高腔〕：“本县抬头细细看，太和真是好风光，斗国汉腾叭耳国（上关观赏到下关），玉洱对银苍。”他唱得流畅自如，韵味十足，使大本曲音乐的戏剧性效果得到充分发挥。这几段唱腔，成了当时白族地区街头巷尾人人会哼的唱段，在群众中得到普及推广。接着，黑明星借用滇剧袍带丑的表演程式，迈着方八字步，右手不住绕扇花，踱来踱去观赏风景。当他看到比喻“风花雪月”四字的对联谜语时，不懂装懂，用道地的民间土语朗读，乡土气味十足。从而把这个厚颜无耻的狗官形象刻划得入木三分。〔赵绍莲〕

《水寨演武》中的武打处理 《水寨演武》是鹤庆传统吹吹腔戏中较有代表性的一出武打戏。戏师傅顾阿八，李庆发饰杨凡，顾树德饰韩彦直。该戏通过杨凡、韩彦直两员不同营垒的虎将水

赛比武，表现了他们盛气凌人、孤芳自傲，但同时在背地里又暗暗夸赞对方的矛盾心态。

饰演杨凡的顾树德老艺人，武打功夫娴熟，动作利落干净。杨凡一上场，双手托掌圆场，左右飞脚，接着在唢呐曲牌中反复转身舞蹈，好似彝族踏歌。亮相时端腿托掌、提襟，又象财神金刚的造型，接下便是辟四门（全套起霸），古朴刚劲。

扮演韩彦直的李庆发，一招一式都较准确，在耍“刀花”独舞一段，他左右开弓，四方扑打，单腿旋转，灵巧地耍动大刀，展现出韩彦直的英武气概。

两军对阵，卒在前，帅在后。二龙吐水，兵卒侧立一旁，将帅对打，在对打中唢呐伴奏，兵卒也随将帅转圈舞动。往来厮杀，刀枪象征性地交锋，多是“回合”转圈。动作缓慢，皆在唢呐伴奏声中进行；有时边唱边舞（武打），表现一种气氛。〔魏树生〕

《兵困燕山》中程遇德的表演 《兵困燕山》是鹤庆打板箐村吹吹腔戏业余剧团的保留剧目。

顾自全扮演的程遇德以丑行装扮，念白、做工诙谐风趣，以滑稽可笑取胜。在“芝麻岭会友”一折，程遇德上场念：“家住斑鸠店，代代出好汉，祖父程咬金，活得百岁半……”顾自全虽系黑话人（彝族支系），但念十六句韵白，吐字清楚，风味极浓。一络吊搭上下翘动，手中小斧头指东砍西，随着唢呐伴奏，双脚不时踩着彝族打歌的颠步。接着念“人人道我性子野，本是一个偷牛贼”时，他坦然咧嘴大笑，脑袋轻轻转圈摇动，把程遇德粗野活泼、自我嘲弄的性格较准确地表现出来。

程遇德下山打富济贫，不期遇上秦忠，被杀得大败而逃，几乎走投无路。此时顾自全在唢呐伴奏中团团转圈起舞，紧皱着眉头一皱，眼珠一转，把一络吊搭反复翘动，做出一副虚张声势的

仪态；问起对方姓名，不料认出朋友，原是一家人。这一段较好地表现了程遇德粗中有细、急中生智的性格特点，也使舞台气氛张、弛相间。

在秦忠会见尉迟元时，两人把程遇德忘在大门口。程骂道：“噫，你这两个狗娘养的，手牵手的走去了，老程上问都不问，大小我也坐过几天王位，好欺人矣！”此时顾自全吹胡子瞪眼，双脚跳来跳去，小斧子在空中比东指西，仿佛就要打进去一般。待到秦、尉两人出门迎接时，只轻轻一句：“程弟，胡兄相请！”程顿时愁消怒散，“啊”了一声，把嘴一咧，头一转，二目圆睁，接着手舞足蹈，开怀大笑：“这才暖得人的心啊！”一个心直口快、胸襟开阔的形象一下点画了出来。〔魏树生〕

《崔文瑞砍柴》中崔文瑞的表演 《崔文瑞砍柴》是流行于云龙县的一出吹吹腔传统戏，是当地艺人李春芳的代表剧目。写孝子崔文瑞砍柴供养双目失明的母亲，山中遇仙女张四姐，结为夫妻。李春芳饰崔文瑞，以丑行妆扮，以唱做见长。（见表演图8）

崔文瑞离别母亲来到百花山，将布谷鸟的“布谷、布谷”声解释为“我媳妇、我媳妇”。李处理这段戏时用小丑的表演，正戏反做。他先是眨巴着眼睛，鬼祟神秘地走到台侧屏息细听，旋即咧嘴痴笑，把脖子舌头一伸，再缩了回去，用白语向观众解释道：“嗯囡、嗯囡。（即：我媳妇、我媳妇。）”逗得观众哄堂大笑，他也开心地手舞足蹈起来。接着崔唱道：“清醒白醒细细想，何时才能娶妻房？人家砍柴成双对，唯独我单身。”唱的是云龙白族山歌。他时而用悠扬低沉的喉音，时而用尖细的小嗓，悲切凄婉，如诉如泣。待唱到“衣服破了无人补，漏洞鞋子脚上穿”时，却情绪陡转，咧嘴憨笑，连连做了几个伸舌缩头的鬼脸，并用双手夸张地比划衣服破了一尺五，鞋子通了个大洞洞的样子。再唱到“明日我也娶一个，让妈妈喜欢”时，李先是睁

大眼睛，遥望远处，在打击乐声中抬腿举手，欢快起舞，仿佛媳妇已经来到面前，而且已和自己共枕鸳鸯。接着他顺手将砍柴的斧子强当娃娃，揽入怀中，傻乎乎地做出抖抱孩子入睡的样子，嘴里还哼着山歌衬字的余音，完全沉浸在当爹的幸福之中。

崔文瑞在砍柴的时候，嘴里不停地说：“一斧子两瓣瓣，两斧子四丫丫……锵、锵、锵！”挥动斧子，左右开弓，抑扬有致，喊声和挥斧的动作有节奏的与锣鼓点相结合，不仅有舞蹈的感觉，而且较富生活气息。

崔文瑞孝义感动上天，玉帝派仙女张四姐下凡，与之结为夫妻。开始崔文瑞怀疑是妖怪不敢与之接近，当仙女要他闭上双眼，跪在地上时，他就来个闭一只眼睁一只眼，跪一支腿不跪一支腿，一个黑溜溜的眼珠四处转动，并将头侧向张四姐认真观察她的动态，两手做出随时准备迎战的样子。等崔文瑞解除疑虑，张四姐款款叙述对他的钟情并执意要嫁他时，崔文瑞却诚恳地劝说道：“我是缺吃少穿砍柴人，一心奉养老母亲。开口叫声小娘子，不愿把你坑。”李这时唱的是〔一字腔〕，声音尖细而温柔，情感真挚，娓娓动听。唱完之后向张四姐深施一礼，抬腿就走，显现了崔文瑞淳朴、憨厚的形象。〔魏树生、赵绍莲〕

《芦花荡》中周瑜的表演 《芦花荡》是洱源大松甸村吹吹腔戏业余剧团较有代表性的一出武打戏。戏师傅毛国柱，罗应熙饰周瑜，李文封饰张飞。（见表演图9）

《芦花荡》集中写周瑜兵败芦花荡，不料被张飞率兵堵截，屡战不利，遭张飞鞭打后，百般羞辱，口吐鲜血，败回巴丘的故事。

罗应熙饰演的周瑜，一上场就摆出盛气凌人，趾高气扬，大有再决一死战的气势。他手执“令”字旗和宝剑，左右上下舞动、亮相、辟四门（类似京、滇剧中的起霸），趋至台口，拉山

膀亮相，上身微微晃动，形似木偶，然后踢左腿、甩左手，踢右腿、甩右手，挖腿（后脚立地，左腿吸起，稍偏左，勾脚背），左手弯自胸前，用兰花指托住右手肘成直角，亮相。徐盛、丁奉二将连忙弯腰助威呐喊。接着按英雄生出场的表演形式：坐帐、讲诗、念白、唱〔高腔〕、传令、带马、出阵等顺序表演一番。

与张飞会阵时，周瑜明知中了诸葛亮之计，心慌意乱，暗暗叫苦，但表面却强装镇定，驻马问话。此时罗把头抬得高高的，左右晃动，眼睛向上翻，连眼角都不扫张飞一眼，拿腔提调，用〔高腔〕唱道：“张将军不必太刚强，刚强人儿无下场。霸王刚强乌江丧，韩信刚强丧未央。金枪一举火光亮……”一马当先向张飞狠狠杀来。交战时双方缓缓开打，悠悠起舞，在有节奏的锣鼓和唢呐伴奏声中边舞边打。几番交战，周瑜败给张飞。再度上场时已经狼狈不堪，走投无路。罗应熙表演这段戏时背对观众，步步退败，仿佛有千军万马追杀过来。接着采用“甩发”的技巧团团甩动，双手搓腰，两腿弯曲，跌跌晃晃，低首向四处寻觅藏身之地，口里用哭腔念〔占占子〕：“本都兵败芦花荡，徐盛、丁奉不知逃向哪一方？耳边又听人声嚷，芦花荡内把身藏……”接着躲了起来。

最后一段，张飞再度上场窥见周瑜，发出如雷震耳的哈哈大笑声，周瑜吓得魂飞魄散，两眼呆滞，再度将甩发前后摆动，用凄哀的哭腔呼天叫地。张飞跳进芦花荡中，两人徒手交战，只两个回合周瑜便被打翻在地。张飞将其双手扳住，“推磨”转身。罗应熙身往后仰，下腰，被张飞掐住喉部，张飞反复用“嘿嘿、哈哈……”的长音相逼。罗猛一低头，用甩发遮住脸，又猛然仰头，将甩发朝后抛去……张飞骂道：“周郎小儿，念在两家共计破曹，你还有一小点功劳，若不然老张这一鞭将你打为肉泥。”哈哈大笑，扬长而去。周瑜眉头紧锁，身子晃动，踉踉跄跄。先把嘴唇紧紧闭住，愁眉苦脸，眼睛翻上，眯成一缝遥望南天，

终于隐忍不住，“哇”地吐出鲜血。接着绝望地念道：“天哪，天哪！既生瑜，又何生亮啊！”声音颤抖，哀怨凄切。〔赵绍莲、魏树生〕

《红色三弦》第三场中董晋才的表演 董晋才由大理州白剧团演员董汉贤扮演。（见彩页及表演图10）

董晋才悉心教导的得意门徒家福，编唱了一个大本曲曲本《铁龙工地鸳鸯配》。因曲本中文词陈旧，歪曲了人物的形象，遭到民工们的嘲笑批评。董晋才的自尊心受到了损伤，决心亲自出马，施展他的全部“肚才和曲才”，与腊梅等决个高低，以挽回面子。月上中天，“铁姑娘”班的工棚里，文艺组的姑娘们在歌声中编织箩筐，董晋才怀着稳操胜券的心情上场。他见姑娘们醉心于遐想之中，未顾及他的到来，故意干咳两声，把人们的注意力吸引到自己的身上来。干咳立即赢得了姑娘们的热情招呼，在众人的要求下，董晋才开始演唱他的《团圆记》。董汉贤从白族地区许多大本曲艺人的表演中，捕捉、提炼了一套表演程式：摆曲本——置扇——惊堂木及茶壶——戴眼镜——蘸口水翻曲本——呷茶润嗓——演唱。为了表达曲本的喜怒哀乐，他还以兰花手为基本手势，借用一块手帕作道具，时而用于抹泪，时而又作揩拭汗水和嘴角唾液之用。董汉贤在这段表演中，吐字、行腔清晰圆润，在委婉起伏中透出一股令人感到亲切的乡音韵味。当《团圆记》演唱到男女主人公“修完工程转回家，新郎新娘挂红花”，“明年坐个胖娃娃，喊他一声爹，叫我一声妈，他为爹，我为妈……”时，董忘情地离座走出，双手作抱婴儿状，与台下的听众眉飞色舞地交流起来。腿上的动作一改常态，模仿青年人摇孩子的“颠步”，让人为之捧腹。〔张继成〕

《望夫云》中“选婿”一场的导演处理 导演张树勇在“选

婿”的导演构想中，紧紧掌握以争夺南诏镇国之宝金凤羽这个“赠宝许亲”的信物核心，贯穿线落在一个“比”字上。

为了艺术地再现这段历史画面，导演在“选婿”的二度创作中，作了“台中台”的设计，台中建台，使舞台空间形成高、中、低三个拾级而上的层次。以国王宝座为支点，形成居高临下的气势，有利于突出诏王之威，又便于导演以阿凤为中心的调度处理，使表演者在规定情境中，有充分施展技艺的空间条件。

开幕后的三轮比赛，是段雄与三十名竞技者的淘汰赛。导演调动各种艺术手法，如音响的运用，长号声声，打击乐的紧锣密鼓等，制造比武气氛。旗牌官的三次报靶，把虚拟的比武搬到了观众的面前。并让旗牌官穿针引线，联结前后台；如射飞鸟时场上角色视线焦点的移动；后台欢呼声的此起彼落。

导演在向艺人学习、翻阅历史文献的基础上，提炼出有民族特色的“跪拜礼”。以后在白剧的表演中，被广泛沿用。

为了塑造阿龙的英姿，导演在他与段雄比武下场时，设计了从武生与白族猎手生活动作提炼的表演身段。动作的节奏，由静到动、由动转快，连贯自然。〔张继成〕

《望夫云》中“雪困”一场阿凤的表演 在这场戏中，猎人阿龙救出南诏公主阿凤，双双隐居苍山玉局峰崖洞，享受着爱情的幸福和自由，但罗荃施法，使他们为风雪所困。（见彩页及表演图11）

扮演阿凤的叶新涛，在种花这个小片断里，以轻盈的步伐，上身配以白族舞蹈中的“晃肩”动作出场。在与阿龙的种花表演中，糅进了“背靠背”、“脚勾脚”等白族舞蹈语汇。种花这个小片断被选送日本演出，受到欢迎。

在风雪骤起后的表演中，叶新涛先全身颤抖双手交叉护体，使整个身体呈萎缩状，接着采用戏曲的“顺风起”作低头避雨的状态。

态，以“云手”转身扑地的身段，与阿龙三次分分合合，直至离散。风雪弥漫中传来阿凤悲切凄苦的“阿龙——阿龙”的呼唤声，情真意切，哀婉欲绝。

当阿龙在呼天喊地无可奈何的绝境中，毅然决定背负阿凤腾飞逃走时，阿凤悲愤地唱出：“父王到处布罗网，下山难免落陷坑，与其下山遭囚禁，宁死不离分。”接着向阿龙倾吐发自内心的感叹：“阿龙啊阿龙！实指望逃出宫来，避居苍山，你我夫妻能苦难相依，白头到老。又谁知老天无眼，竟降这风刀雪剑，透骨寒心……看来，为妻我、我是活不得了。”叶新涛在这段动情的讲白中吐字清晰，语调上的强弱起伏适度得体。〔张继成〕

《苍山红梅》中“阶级情深”一场普大爹的表演 这场戏是说普大爹欣闻当地要开展消灭血吸虫病后，主动上门献药，却遭到了轻视祖国医药学的医疗站负责人段凌云的拒绝和辱骂，使他负气而走。医生阿梅知情后，深山访亲人，以实际行动消除了大爹的疑虑，使大爹欣然献出了药方。董汉贤饰普大爹。（见彩页及表演图12）

在放羊一段表演中，董汉贤通过放羊吆喝的情节，用充满山野味道的“也呀！”的呼唤声，以及他那对羊群所打的特有的手势，抽鞭、扬鞭的程式运用，活托出彝乡牧羊人的形象。

阿梅攀藤纵身岩下为普大爹捡药一段，场上是普大爹的独角戏。董汉贤掌握在特定环境中与假设对象的交流，他俯身崖边，从惊讶、担心，又由紧张到松弛；继而殷殷嘱咐，伸手拉对方上崖后才透出一口大气，同时擦汗颌首微笑，完成了这段独角表演。董的处理设计是：运用目光的转移，足部的前后左右移动，身躯的俯仰，以及独白的或喜或惊，呼吸的急促和短暂的停顿，造成舞台气氛的变化，把观众的听觉变为视觉形象。这场戏的主要唱段“黑云压顶受煎熬”，是普大爹唱念并重、感情起伏较大

的重头戏。董汉贤在压抑、沉重的音乐声中，缓缓吐出“解放前哪——”五个字后，停顿有顷，神色黯然，使面部肌肉抽搐颤抖，呈现出极端痛苦的内心活动。当“黑云压顶受煎熬”的唱段开始后，他凄凉含恨的哭诉，唱腔中略带嘶哑，道白中快慢节奏处理细致，吐字清晰感人。紧接道白后“迎解放”的唱段，与前面形成鲜明对比，音色圆润有亮度。〔张继成〕

舞台美术

吹吹腔传统戏大都是中国古典戏曲剧目，因此也沿袭了中国古典戏曲一桌两凳的舞台陈设。其演出场所以农村为主，由于经济条件限制，加之全是业余班社，所以自古以来建盖的戏台均较简陋。演出时，为了庄重热烈，习惯悬挂彩色横幅于舞台檐口；并在“出将”、“入相”马门上置挂绘有吉祥物的门帘作为装饰。

又由于所演剧目多属武功戏，所以常见的戏装，多为武生、净角的蟒靠。生角的褶子、官衣和坤角的宫装、裙袄较少。由于“文化大革命”中多数戏箱被焚毁，现能见到的仅是极少数清代末期由吹吹腔戏艺人购置遗留下来的，其余多数则是近年来当地艺人自己缝制的布料彩绘戏装和纸壳裱糊的土造头盔。1978年以后，原有传统吹吹腔戏演唱活动的地区，纷纷恢复了演出，有些地方吹吹腔戏艺人们，捐资购置了部分戏装。在演出一些反映白族古代生活的民间小戏时，扮演平民百姓的男女演员，他们在本民族生活服装的基础上稍作加工，即作为戏剧服饰进行演出；县官或有身份的人物仍著中国古典戏曲袍带。

农村的吹吹腔传统戏演出，因均属业余艺人传授，没有专门的训练，为了方便开打，武生、净行使用的刀枪把子和靠旗都比较短小，目前民间演出的吹吹腔传统戏，与大剧种的兵器相比，尺寸明显地小得多，武生、净行的靠旗也小得多，而他们不是将其扎在背部，而是插在腰间。

农村中吹吹腔传统戏的演出，角色的面部造型很严格，必须按行当的特定脸谱勾画。为了方便演出，艺人们将脸谱绘制成

册，目前在云龙、鹤庆、洱源县所收集到的300多幅脸谱，多系清代和民国年间前辈艺人临摹的脸谱。这些谱式与我省京、滇剧的脸谱谱式画法不尽相同，其中如：关羽、单雄信、盖苏文等则与古老的弋阳腔、青阳腔的谱式图案接近。在表现本民族民间生活的剧目中，也有少数当地艺人创作的如老渔翁、叫花子（乞丐）等较为规范定型的脸谱谱式。

中华人民共和国成立初期，大理县农村创作演出了一批反映白族现实生活或根据白族民间故事改编的新编吹吹腔戏和大本曲剧。这些剧目的舞台美术也比较简单，剧中人物的衣着，随身小道具都是生活中的自然服饰和日常用具，大道具仍是一桌二椅。到1956年演出大本曲剧《上关花》时，开始注意向古典戏曲学习，在服饰、扮相等方面开始出现传统戏曲袍带与白族服饰同台使用的情况。此后，随着剧种的发展，对舞台美术也相继有所重视，增设了简单的布景、服装和道具，以及一景多用的树片、房片等舞台陈设。1958年以后，专业的州、县剧团在演出大本曲剧、吹吹腔现代戏时，舞台的灯光、化妆、服饰、道具等，已逐步采用现代化的舞台陈设。

1962年以后，自大理州白剧团成立，城市里演出的白剧，在舞台美术上有以实为主、虚实结合的设计，对虚拟写意有所追求和探索。1971年至1976年创作演出的《苍山红梅》，在舞台美术设计方面，注意灯光的运用，服装道具制作精美考究，布景上采用软硬景结合，在民族风格的追求等综合艺术上取得较大的成绩，但布景装置上有偏实偏大的倾向。到了1980年演出《望夫云》时，白剧舞台美术有了较大的改善。

在演出民间神话传说的故事剧与新编历史故事剧时，南诏宫廷中王公贵族的王帽头囊、刀枪兵器是根据宋时《大理描工张胜温画梵像》、《南诏图传》画卷及剑川石钟寺石窟里南诏玉阁罗凤、异牟寻等的绘画、雕像造型摹仿加工制作而成。服饰则是根

据上述资料与中国传统古典戏曲里，明代戏装样式相互融合，设计了一种无水袖款式的民族戏剧服装。宫廷女性服装，则是出自生活中白族妇女的领挂，将围腰的长度夸张过膝，佩上云肩、缨络、飘带等装饰物而自成一體。服装的质地考究，配色协调鲜明。

在演出现代戏时，一般是根据大理喜洲一带白族群众的生活服装进行艺术美化，女性除用大理周城妇女的包头形状进行简化，配上花边丝缘装饰作为头饰外，还吸收了大理海东、洱源凤羽一带白族姑娘的鱼尾帽（或称“鸡冠帽”）。戏剧中舞蹈使用的八角鼓、霸王鞭同样是根据民间的实物仿制，加以涂色、裹边加工而成。

在白剧的发展过程中，演出灯光的运用也不尽一致。山区农村吹吹腔传统戏的演出与民间的迎神赛会，接送“本主”等民俗活动融合在一起，这些活动大多在白天进行，演出时均利用自然光源。建国后直至目前，这种情况在山区农村依然存在。自从专业的白剧团、文工队建立后，在剧场演出白剧、吹吹腔现代戏、大本曲剧时，逐渐运用剧场灯光照明。〔马 鹏、张继成〕

吹吹腔传统戏演出时的舞台陈设 吹吹腔传统戏，一般在乡间“万年台”上进行，演出时均采用一桌二椅的舞台陈设。由于“万年台”不用大幕，演出中桌椅位置的变动，均由检场人员或扮演兵卒的演员们搬动，桌椅一般都是在演出前向各户村民借用。常用的桌椅摆设样式有：大座、小座、八字跨椅、小高台等几种。在大座后面平列摆放四张椅或凳，供乐队演奏员使用。吹吹腔传统戏的演出，舞台上从未出现有帝王的宫廷陈设，注重唱功的文戏甚少，一般是边打边唱的热闹场面较多。大座是戏师傅给演员们提台（唱）词，和指拨舞台调度专门设置的座位，同时也供元帅升帐时用；小座与八字跨椅是设给殷实人家的员外、

夫人及老翁、老妪的座位；小高台常用于“三出首”的财神造型以及元帅、将军点将发兵之用。演出中艺人们还常常用椅、凳表示不同的物质（件），如：张四姐站立桌上，意示驾立云头端倪崔文瑞；张飞站在矮条凳上，意示立于水中舟头截击周瑜等。

经济较好地区的业余剧团，演出时为了美化舞台，他们还将绘有龙、凤、麒麟等吉祥物的大幅画布，铺在舞台前沿，“出将”、“入相”上下马门，也同样悬挂绘有吉祥物的门帘作为装饰。（见舞台美术图1）〔马 鹏〕

白族现代青年女性戏装 白剧演出现代戏时，白族青年女性的服饰，是根据大理喜洲一带的生活服饰设计制作的。包头（头饰）用涤确良裹缝长形条泡沫塑料块，并在料面上下边沿印制简练素雅的花纹图案，于左端首部缝缀15公分左右的白色丝绦，用红色毛线裹缠发辫，系牢包头；上装为素色白色居多，无领左衽扣袷，前襟至腰，后襟至后腿腕，袂稍短至手腕显小臂，用花边裹缝领、袖、襟等处作装饰；上装外面套穿领褂，领褂无领，左衽扣袷，多为红色，也有黑、绿、黄、蓝等色，同样用花边裹缝领、摆等处，左衽胸前挂有数根并列的银制小链（俗称“蛇骨链”）等装饰物；领褂前均系围腰，围腰用各色丝绒制作，长短尺寸与上装后襟一致，缀有亮片花纹图案，整套服装尤以围腰装饰较为华丽；裤子的色彩与上装统一，裤腿适度稍短，露脚腕显小腿，脚边缝裹花边作装饰；脚穿翘头绣花鞋（俗称“船形鞋”）。

（见彩页）〔马 鹏〕

白族现代青年男性戏装 白剧演出现代戏时白族青年男性的服饰，是以生活服装为基础设计制作而成。包头（头饰）原用长丈余的白布，上下边沿分别用金、红二色辫镶边，成人字形交叉裹缠绕系，右上角伸出二寸许白布头成冠状，左边留有20公分左右。

飘带，端首用花边、小玻璃珠翠和红色绒球等物装饰，飘带拖垂于肩。现为了便于换装，改为用天蓝等色涤确良，缝裹泡沫塑料条，按上述样式制作成帽式包头；上装多用素色，白色居多的排袷扣衬衫，领、袖口均用花边装饰；衬衫外罩咖啡、蓝色等深色无领褂子，领褂短于衬衫，并在领、摆等处镶有宽边，边沿均用亮片装饰；裤子的色彩与上装统一，裤腿稍宽较短，露小腿，脚边镶有花边；腰系腰带，多用红色，并配有金箔图纹；脚穿绣花布凉鞋，鞋头配有红色绒球装饰。（见彩页）〔马 鹏〕

鹤庆打板箐吹吹腔戏脸谱 打板箐吹吹腔戏业余剧团的戏师傅顾跃元，手中保存有一册用手工绘制的彩色脸谱。（见彩页及舞台美术图2）

脸谱是用白棉纸装帧，成折叠连接的古旧式画册，共三十六幅。脸谱由于年代久远，加之保管不善，已破烂不堪。1984年，经鹤庆县文工队舞美人员李忍汉认真修补，才免散页丢失。

脸谱所用彩色基本为红、黑、白三色，在表现神妖时也用黄、绿、蓝三色。谱式均为兽形侧像，凸额、卷鼻、海口。众多人物额、腮部位常画有火焰图纹，眼下点有白色神眼，凡神怪多用白色在鼻窍与嘴壳之间勾画一对獠牙，意示狰狞凶暴。脸谱中所有谱式均未标注人物姓名，经与其他剧种的脸谱对照，认出其中三十幅。分别是：赵公明、李靖、广成子、李克用、通天教主、黑虎、白虎、雷震子、泾河龙王、崔判、判官、康茂才、姚期、青龙、关羽、张飞、周仓、张苞、姜维、魏延、司马懿、杨七郎、孟良、焦赞、潘璋、潘豹，其中关羽、张飞、广成子、崔判四幅重复，其余六幅待考。

脸谱的绘画技法及用色较为原始古老，独具风格特点。关羽的谱式与《中国大百科全书·戏曲、曲艺》分册里，栾冠华临摹的梅氏缀玉轩藏清初昆弋脸谱摹本中的关羽（弋）谱式；以及

《中国戏曲曲艺词典》中选例江西青阳腔脸谱关羽的谱式极为相似，三者均为红底、卧蚕眉、眉下用白色勾画分界。〔马 鹏〕

云龙箐干坪吹吹腔戏脸谱 云龙县箐干坪村已故艺人李龙章（1901—1975）于民国年间绘制。脸谱画在单层白棉纸上，装帧简陋，封皮封底均无。脸谱原有页数不详，现本子破损严重。脸谱绘有：三国、列国、唐宋及西游中戏曲人物造型的谱式。脸谱多属正像也有少数侧像，分别是：张飞、魏延、庞统、单雄信、张宪、王僚、司马师、张蔡（蔡冒、张允）、雷震子、李靖、郑子明、雷公、孔宣、魁星、剑汤、程咬金、姚刚、盖苏文、章癸、胡大海、赵玄郎、呼延赞、杨五郎、金兀术、王英、王庆、沉香、杨戬、沙僧、二丙丙，其中雷震子、王英重复，三幅姓名不全，两幅没有标记，共三十八幅。

脸谱所用色彩为红、黄、蓝、白、黑五彩，谱式多为“两截脸”，也有“三块瓦”和“十字脸”。由于艺人受绘画技能所限，谱式大小格局不一，显得粗糙草率、古朴原始。脸谱在用色及勾画上均有特点，很多谱式线条简练、用色单一，如：“黑虎”整个脸涂成黑色，用白色在脑门上写“王”字，在眉骨上描画弯眉，在鼻梁上勾勒皱纹。（见舞台美术图3） 〔马 鹏〕

洱源地区吹吹腔戏脸谱 共三本，其一是凤羽区波大邑乡营尾村张述漠于中华民国十一年（1922）绘制；其二是凤羽区凤翔镇艺人李润阳1984年的整理本；其三是乔后区无名氏绘制的脸谱拓片记录本。

三本脸谱共有谱式124幅，内容多为三国、唐宋以及民间求神避邪的财神、魁星、龙王等。张述漠本与无名氏本都画在白棉纸上，用线缝订而成，李润阳本画在50克打字纸上装订成册。

脸谱所用色彩，张本与无名氏本因绘制时间较早，受物质条件

的限制，只有红（张本用紫土代替，无名氏本用红色染料）、黑、白（两本均空留用棉纸本色表示）三色；李润阳本因在近期画制，所以用色较为丰富，有红、白、黑、绿、蓝、青、紫等色（水彩颜料）。三本脸谱均有正像、侧像，其中张本几乎全是侧像，脸样画法与鹤庆打板箐脸谱近似。特别是张述漠本中的包文正，脸样呈黑白两截脸，脑门画有黑色太阳图，居中留有一白色上弦月形图案，两边是两竖云头皱眉，整块脸用色单一，干净大方。〔马 鹏〕

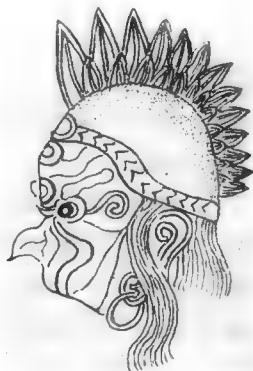
云龙汤邓吹吹腔戏脸谱 云龙县汤邓村吹吹腔戏业余剧团年近八旬的艺人李斌，1979年凭记忆给剧团绘制了一本脸谱，现保存在业余剧团里。

脸谱画在废旧杂志的封底白纸上，蓝色花缎装裱硬壳封皮，全书用铁钉穿扣，谱式107幅。谱式范围较广，有：三国、列国、水浒、隋唐、杨家将等演义故事中的人物，也有明清的历史人物，如洪秀全、李自成等；另外还有民间生活小戏中的角色谱式，如崔文瑞、施三等，及一般通用的扮相谱式，如笑相、老渔翁、叫花子（乞丐）等。

脸谱所用色彩较为丰富，有红、黄、蓝、白、黑、青、紫等色，有些还勾金画银。在人物造型上基本属于泥胎脸谱，没有脑门，眼窝两腮多画云头图纹，呈分眉神像。所有谱式都画有帽饰，多属老川剧样式；其中还有一部分戴蒙古帽（当地称“鞑子帽”）和清朝官员顶子。帽盔穿戴错乱，不按人物身份地位佩戴。

脸谱中孟良的造型区别于所有角色，他头戴蒙古帽，用红、黑二色交叉分别四瓣，画一葫芦图案在脑门及鼻梁上，左右两腮各画一闪电符形，谱式用色简单，造型原始古拙。〔马 鹏〕

《望夫云》中鸡头神的面具 《望夫云》第八场，猎人阿龙为给在玉局峰上受冻的阿凤公主御寒，到洱海东面的罗荃寺偷取罗荃法师的袈裟，被罗荃法师发觉，双方展开了激烈打斗。打斗中罗荃法师施展法术，变幻出六个鸡头神围斗猎人阿龙。这六个鸡头神演出时，剧团的舞美工作者，为他们设计制作了套头面具。设计者：杨月明；制作厂家：上海戏剧服装厂。



鸡头神的头套面具是摹仿《宋时大理国描工张胜温梵画像》画卷里“南无白水精观音”及“大圣三界转轮王众”图中鸡头神的形象设计而制作的。

整个套头面具用8毫米铅丝编织成鸡头造型骨架，再用绿色细铁纱蒙其面，用红色的布条裹其边，勾画鸡首轮廓，头顶及两腮配上红色髭毛，整个面具的外部形象给人以冷酷、凶残的感觉。

〔马 鹏〕

《望夫云》中南诏王的王帽头囊 设计者：杨月明；制作厂家：上海戏剧服装厂。



王帽头囊的具体造型，是根据《宋时大理国描工张胜温画梵像》幅首，“利贞皇帝禀信画”（见彩页）中，后理国第四代皇帝段智兴（1172—1200）所戴的王帽进行设计的。王帽头囊状如腰鼓，头囊全底涂金，缀以珠翠，并用膏浆勾芡图纹。自此以后剧团凡演出有关南

诏时期的戏，南诏王就戴此王帽头囊。〔马 鹏〕

赤藤杖 《望夫云》中清平官郑回的随身道具。杖为圆木棍用布缠裹，杖头用碎布纸浆造成龙头状，长190公分略有锥度，整根杖刷染成赤红色。

这根赤藤杖，是舞美人员依据《太平御览》等史料记载，以及剑川石窟雕像等摹仿制作的。为使演员使用方便，整根杖在长度上较石雕造型比例有很大的缩减。〔马 鹏〕



龙头刀 《望夫云》中羽仪长使用。

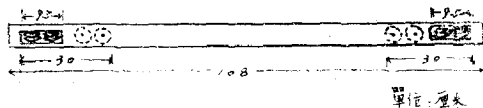
设计者：杨月明；制作厂家：上海戏剧服装厂。

设计者根据《利贞皇帝髑信画》中大军将（武职称谓）肩佩兵器，及随从小厮手中捧的兵刃，进行设计制作。柄成金色并嵌有红色玻璃珠子，刀鞘为绿色底，并用膏浆勾画金色龙鳞图纹，尾端勾有鱼尾状图纹。

设计者将原资料图中剑形改为刀状，是因与此同时设计制作了“浪穹剑”，为了二者不重复雷同。演出时演员刀、剑的佩戴，一律将资料图中的肩佩改为腰佩，类似中国戏曲中武将的佩戴方式。（见上图）〔马 鹏〕

霸王鞭 亦称“九子鞭”、“金钱棍”、“九节鞭”、“花棍”等。原属打击乐器，在白族民间节日“祭本主”、“绕山林”、“田家乐”等

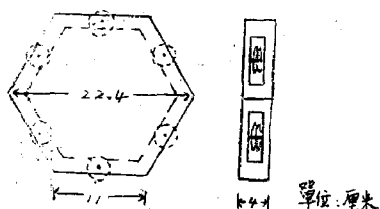
活动中使用。据查自1958年大理市业余文工团演出新编吹吹腔



戏《花甸坝》时，始用于剧中白族舞蹈的舞台演出，属女性舞蹈演员的手执道具。

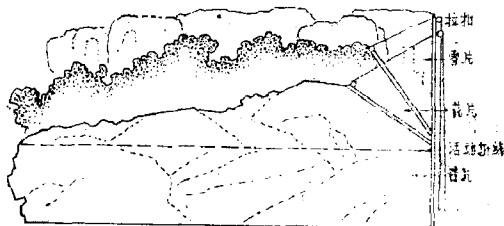
霸王鞭的制作，用实心竹作料，长短约一米左右，在鞭的两端挖长方形槽孔，嵌装铜钱或金属垫片。清杨琼《滇中琐记》记有霸王鞭的制作方法，和具体的舞蹈动作说明。〔马 鹏〕

八角鼓 亦称“金钱鼓”。原属打击乐器，现为白剧男性舞蹈演员的手执道具。它的用法一般是舞者右手持鼓一侧，左手敲击鼓面，舞蹈时鼓边反击肩、头、膝、脚等部位。



八角鼓的制作尺寸无严格规范要求，边框用木材制成，六角形每方木条框内嵌二枚铜钱或金属垫片，鼓面蒙以牛皮或羊皮。〔马 鹏〕

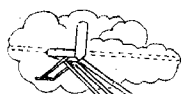
《望夫云》第七场岩石花片的设计 第七场“雪困”，整场戏要在不换景的情况下，变幻三个截然不同的自然节令春、夏、冬。大理州白剧团的舞美工作者巧用岩石花片，分为三层。第一层是绿色调的春季景致，上截用三合板枢锯制成岩石造型的上段，下截用布绘画岩石的下段。演出时用尼龙绳拴住岩石造型景片的上段，待灯光



变幻时同步放掉尼龙绳，整个岩石花片因上重下轻，便自然滑落显现出第二层。第二层是繁花似锦、山花烂漫的夏季景色，这一层被设计制作成活动翻板，翻板用三层板枢锯成岩石造型，大小为

整个岩石花片的二分之一，翻板底脚与第三层岩石花片中部用活动铰链连结，翻板上截正面绘有夏季景色，反面均绘有冰雪覆盖的严冬景致，待灯光变幻时同步放松卡子，翻板即刻倒下，翻板反面的严冬景致正好将第三层绘有夏季景色的下截全部遮挡，原来活动翻板隐藏的第三层绘有严冬景致的布景随即显露出来。这就十分巧妙地完成了要求比较复杂的场景转换。〔马 鹏〕

《望夫云》尾声云车的设计



《望夫云》剧本结尾有这样一段

舞台提示：“灯光复明，音乐徐起。一朵素云自下而上地冉冉升起。它就是阿凤公主的化身——望夫云。洱海，银浪中分，托出全身猎装的阿龙，他们互相遥望。”剧团的舞美工

作者根据这一提示，并向舞剧《丝路花雨》学习借鉴，制作了这部云车。

云车的制作操作，即车架上钢件杠杆的顶端，焊有一座位可供阿凤公主替身就坐，三合板绘制的云片固定在座位前方，恰好挡住阿凤替身的下半部。操作部分利用杠杆原理，按住手推车把，以车轮为支点上下翘动，即可使云彩及阿凤替身垂直地上下升降；再则将手推车在侧幕中前后运动，即可使云彩及阿凤替身在舞台上横向前进和退缩运动。

演出时，整个舞台灯光全暗，只用两束追光。一束照射云彩及阿凤，一束照射阿龙。车架上的钢件杠杆全用黑漆涂染，再加上黑布缝裹遮掩，这样就呈现出台上云彩上下飘移的景致。〔马 鹏〕

《苍山红梅》第四、六场的舞台美术设计 《苍山红梅》的舞台美术由仵霁基、杨月明设计。他们以大理地区的自然风光及农村民舍建筑为依据，采用写实的创作手法进行设计。其中四、六场的舞美设计更具特色。（见彩页）

四、六场共用一景，台右墙片上悬挂毛泽东《送瘟神》诗词二首，台中置白族农村雕花格扇门六扇，从敞开的门扉可见远处的农舍建筑群及屋外的一树红梅。台左侧墙片有通往内室病房的门，门上挂着印有红十字标志的白布门帘。台前桌上置有显微镜、量杯、器皿及医药用品柜等。

白族农村民居一般的建筑格局为三方一照壁，照壁坐东面西，正屋坐西向东面对照壁，南北两方为厢房，正屋及南北两厢房均为三格间架。四、六场合作医疗站试验室，设计者选择了正屋三格当中的堂屋（即客厅）作为演出场景，从而对此进行艺术剪裁。〔马 鹏〕

机 构

剑川县象图吹吹腔戏业余剧团 季节性的业余演唱组织，清咸丰年间始建。现任戏班长为赵国茂，演员有李合林、李帐棋、赵松映、何声泉、赵庆兰（女）、赵聚茂（女）等。

经常演出的主要剧目有：《竹林拾子》、《富贵春》、《张古董娶妻》、《兰季子会大哥》、《钱浪子闹学堂》、《赵瞎子观灯》、《驼子回门》、《赵匡胤求雨》、《匡胤送妹》等。

1959年剑川、洱源并大县，在洱源城举行剑川大县庆祝建国十周年文艺会演，该团艺人李志然、赵安义、李全占等，曾在会演大会上演出吹吹腔传统戏《竹林拾子》，获演出二等奖。〔薛子言〕

鹤庆县打板箐吹吹腔戏业余剧团 季节性的业余演唱组织，始建于中华民国初年，第一任戏班长为罗万兴。罗万兴逝后，其子兴学全任戏班长，主要演员有李庆发、李世堂、李发源、毕发财、李友发等，唢呐手洪金华，大鼓手顾树德，锣钹手李九子，戏师傅顾跃元。

演出的主要剧目有：《兵困燕山》、《兵定孤竹》、《百草坡》、《岳飞收王横》、《大闹西京》、《五华山》、《藕塘关》、《海南打表》、《大闹北海》、《罗成招亲》、《英雄大战》、《黑水关》、《取高平》、《三打李存孝》、《水寨演武》、《大破牛头山》、《初伐中原》、《收雷芳》、《罗平买马》、《三平海南》、《王子成花园还魂》、《刘兴屯关》等。

这个剧团是大理州内经常活动的业余吹吹腔剧团之一，而且

保存的剧目手抄本均有抄录年代（注明抄于清光绪二年至十一年）；保存的汉族演义故事中的人物脸谱别具特色，均是兽形侧像，凸额、卷鼻变形较大，有别于京、滇剧的脸谱。〔薛子言〕

剑川县上兰吹吹腔戏业余剧团 民间业余演唱组织。据该班老艺人李根吉回忆：上兰在清代即已盛行吹吹腔戏。每年“本主会”和农历二月十九日“观音会”、三月二十日“娘娘会”、三月二十三日“龙王会”、八月及九月“朝斗会”，都要唱戏一两天。与上兰相距十四公里的兰坪县通甸区的丰江村，有座建于清代的古戏台。1930年前上兰吹吹腔戏班艺人李根吉，曾在台上演过吹吹腔戏。1930年后，滇剧在上兰流行，原吹吹腔戏班多改唱滇戏，但每逢红、白二事和栽种季节，各村白族群众仍聘艺人唱吹吹腔戏。六十年代后，此种演唱活动逐渐减少。

三十年代的戏班长为李长根（？—1946），成员有杨恩寿、王玉材、王泽艳、李沛林、李汝桓、徐正山、和金堂、杨应玖等。四十年代的戏班长为李根吉，成员有罗文吉等。演出剧目主要有《火烧磨房》、《活祭林昭德》、《酒醉桃花宫》等。

1958年，以李根吉、罗文吉为首与何训开、杨纯会、何佑朝、李育昌等组织业余吹吹腔戏班，自编自演了吹吹腔表演唱《撒谷种》。此节目曾先后到剑川、洱源等地演出。该戏班艺人中还藏有脸谱、唱本。〔张文〕

洱源县兰林吹吹腔戏业余剧团 季节性的业余演唱组织。现任戏班长为李元贞、李治唐，主要演员有李德堂、杨毓嵩、杨品春、杨培元、杨昶、杨建康、杨子光、杨世后、赵玉山、李葵素等，唢呐手杨光辉，打击乐杨润辉、李湘等。

演出的主要剧目有《六出齐登》、《张飞大战古城王》、《访白袍》、《杨袞交枪》、《盗库银》、《污泥河救驾》、《岳飞收

余化龙》等。（见机构图1）

戏师傅李元贞除教戏外，还掌握成套的刀、枪、棍术。他曾到州白剧团传艺，丰富了州白剧团的表演手段。

兰林吹吹腔戏业余剧团，每年逢节日基本都有演出活动，是大理州较有影响的吹吹腔戏业余剧团。〔薛子言〕

洱源县大松甸吹吹腔戏业余剧团 是松鹤彝族自治乡的季节性业余演唱组织。艺人传说该地清朝初年即开始演唱吹吹腔戏。现任戏班长为毛国柱、李荣贤、罗应熙，戏师傅为毛国柱，主要演员有罗在兴、李为封、李如芳、李为贞、李荣品、李兴元等。唢呐师傅毛玉宝。（见机构图2）

演出的主要剧目有《李进叫街》、《芦花荡》、《凤凰配》、《龙凤配》、《高燕真下科》、《金凤大闹牡丹山》、《江南救父》、《赵匡胤登基》、《四下灵芝草》、《蟒蛇记》、《孟良盗棺》、《大战牛头山》、《五合会兄》等。

毛玉宝是吹吹腔唢呐演奏水平较高的师傅，逢年节各村演唱吹吹腔均来请他伴奏，在洱源县广大农村颇有影响。《芦花荡》一戏中，罗应熙扮演周瑜，表演上保留了类似木偶戏的表演身段。〔薛子言〕

洱源县波大邑村吹吹腔戏业余剧团 季节性的业余演唱组织。清朝末年开始演唱吹吹腔戏。现任戏班长李绍谷，主要演员有王岐山、李士纲、杨文泉等。

演出的主要剧目有《张飞大战古城王》、《四郎探母》、《庄子试妻》、《马踏潼关》、《血汗衫》等。〔薛子言〕

云龙县汤邓吹吹腔戏业余剧团 季节性的业余演唱组织，清光绪初年，由艺人李生香开始组织。现任戏班长为李春芳、杨秉

义，演员有杨梅枝、杨施和（女）、杨冠明、李续等，打击乐杨振兴、张志天、杨维明等。（见机构图3）

演出的主要剧目有《崔文瑞砍柴》、《火烧磨房》、《血汗衫》、《窦仪下科》、《匡胤送妹》、《花园扎枪》、《下河东》、《张飞三闯辕门》等。

李春芳为著名的吹吹腔戏艺人，继承了较完整的吹吹腔戏表演程式。擅长旦、丑两行，曾到州白剧团收徒传艺。他传授的表演程式，被州白剧团整理成为学习传统演技的教材，对发展白剧艺术作了贡献。现已退休，但仍活跃在业余吹吹腔戏舞台上。

汤邓吹吹腔戏业余剧团有戏曲抄本及脸谱，是大理州长期坚持演出活动的吹吹腔戏业余剧团之一。〔薛子言〕

云龙县下坞吹吹腔戏业余剧团 季节性业余演唱组织，始建于清光绪年间，戏班长杨开文。现任戏班长为张立结，主要演员有杨述祖、张立泽、杨兴、杨杰沛，唢呐手段士臣，打击乐杨质彬、宪智、张国藩。（见机构图3）

演出的主要剧目有《九流闹馆》、《过昭关》、《三顾茅庐》、《李密投唐》、《黄河摆渡》、《龙虎斗》等。〔薛子言〕

云龙县箐干坪吹吹腔戏业余剧团 业余班社。清道光年间，箐干坪村人、在大理府任司业的李贵文和云龙州郡六品军功把总赵育才，代为全村报请府台，让箐干坪村演唱吹吹腔戏。获准后，便从洱源请来了戏师傅和唢呐师傅教本地村民演唱吹吹腔戏。全村按人口摊派捐款，从大理购置了半箱戏装和部分盔头。（见机构图3）

该剧团的戏班长为世袭传承，清同治年间第一代戏班长为李贵文（1781—1862），唢呐师傅为生秀爹；清光绪年间第二代戏班长为李朝彦，唢呐师傅赵正生；中华民国年间至1963年第三

代戏班长为李龙章（1901—1975），唢呐师傅为寸贵生（洱源人）；1981年箐干坪村吹吹腔戏业余剧团恢复演唱活动，团长为李海渔（村长）；第四代戏班长为李跃芳，唢呐师傅赵尚贤、赵正甲。

戏班演出的剧目多为三国、隋唐、水浒、杨家将故事。李龙章原藏有手抄戏本二百多个，但大都散失，现艺人能回忆口述的剧目有四十多个，如《枪挑吕布紫金盔》、《英雄聚会》、《匡胤求雨》、《火烧磨房》、《竹林拾子》、《重三斤告状》等。

〔薛子言〕

云龙县大达吹吹腔戏业余剧团 业余戏班。清道光乙未年（1835），邓川旧治元井村人、广东四会知县张相侯，卸职回乡省亲到大达村，为提倡时尚风化，根除陋习，代大达村民上书府台，恳请恩准大达村演唱吹吹腔戏。自此村中时有戏班来演唱吹吹腔戏，并经常派人到洱源邓川去学戏，此后大达村出现了自己的戏班。（见机构图3）

大达村早期有影响的艺人为清道光年间的张宿明；民国以来较有影响的有张秀明、张述仲、张崇、陈光明、张吉仁，唢呐师傅张运昌，打击乐陈光瑞，戏师傅张合保等。

现任团长为张杰兴，唢呐师傅为杨鸿章，演员有张仲勋、张南仲、张坤云、张沛仁等。

戏班原有传统剧本一百三十多个，现尚存四十多个，有《君臣会》、《扫平江南》、《风流聚会》、《枪挑吕布紫金盔》、《康茂才挡凉》、《火烧磨房》、《窦仪下科》、《哑子告状》等。

清道光年间村中耆老乡绅倡议募捐，共筹白银五十五两，从大理府购到十六件戏装，中华民国六年（1917）被火焚。中华民国十二年（1923）群众又积资购回三十多件戏装，现存红、黄、淡红彩裤各二条，连上盔头帽翅共三十余件。〔薛子言〕

大理县周城文艺宣传队 业余演唱组织。1956年大理县云峰乡成立周城农村俱乐部，开展多种文化活动，经常演出吹吹腔戏。第一任负责人为董茂兰、董荣忠，主要演员有段兆甲、杨淮、张烈俊、段继兰（女）等，乐队有杨学仲、桂泽等。演出的吹吹腔剧目有《杜朝选》、《国庆献礼》、《火烧松明楼》、《辟开云弄峰》等。（见机构图4）

1970年成立大理县喜洲区周城文艺宣传队。负责人李元才、杨林，主要演员有段继善、泰来等，乐队有兆全、杨宗礼等。这一时期演出的剧目有《四喜临门》、《请参谋》、《打财神》、《柳树湾》等。〔薛子言〕

大理州文化艺术学校 1958年5月作曲家郑律成与中央民族歌舞团的编导徐杰（女）等，到大理地区深入生活。大理县委书记郭溶廷，聘请他们在大理举办文艺训练班。全州工厂、农村、学校闻讯后选送了文艺骨干一百七十多名参加培训。训练班后改由州、县合办，订名为“大理州文化艺术学校”。学期三个月，结束后，大理县委将县辖内成绩较好的学员留下，于1958年7月1日正式成立大理县业余文工团。〔马 鹏〕

大理市业余文工团 吹吹腔戏和大本曲剧业余演出机构。1958年9月，大理，下关、凤仪、漾濞合并为大理市，原大理县业余文工团遂改称“大理市业余文工团”。既演歌舞，也演吹吹腔戏和大本曲剧。有演职人员四十多人。团长何为华，副团长杨玉春，编剧罗怀礼、姜祥，编曲杨学仲、朱骐，导演姜祥、杨玉春，老艺人杨绍仁、张李仁，主要演员有张烈俊、赵绍莲、杜德平、杨锡天、马琼仙、杨龙翔、赵运兰、杨广玉等，乐队有杨学仲、沈来忠、张李仁等。（见机构图5）

文工团演出剧目有大本曲剧《喜讯》、《搬家》、《夫妻竞赛》、《朝珠树》；吹吹腔戏《花甸坝》、《杜朝选》等。以上六个剧目于1958年12月参加了文化部西南区民族文化工作会议的演出；1959年4月大理市业余文工团又参加云南省艺术节会演大会，演出了新编吹吹腔戏《杜朝选》和《花甸坝》；大本曲剧《朝珠树》。会演结束返回大理后，大理市业余文工团宣布解散，仅留部分骨干筹建大理市吹吹腔剧团。〔薛子言〕

大理市吹吹腔剧团 1959年12月成立，属全民所有制单位，编制四十人。团长何为华，副团长姜祥，导演李春芳、李元贞，老艺人杨汉、杨绍仁、李满堂、李春芳、李元贞，主要演员有董汉贤、陈丽仙、张绍奎、杨正兴等，音乐设计及乐队人员有李春芳、杨汉、杨学仲、沈来忠等。（见机构图6）

1960年剧团集体下放花甸坝农场务农。1961年集中回大理市排练节目，准备参加云南省民族戏剧观摩演出大会。排练的剧目有吹吹腔戏《火烧磨房》、《杜朝选》、《宴仪下科》、《匡胤送妹》、《赶三月街》等。

大理市吹吹腔剧团，为大理市第一个专业民族戏剧团。〔薛子言〕

大理白族自治州白剧团 1962年在大理市吹吹腔剧团基础上成立了大理州白剧团，为全民所有制单位，编制四十人。第一任团长为苏丹，副团长兼支部书记为李晴海。剧团的主要业务骨干及老艺人有杨汉、李春芳、李元贞、杨绍仁、杨学仲、姜祥、董汉贤、赵绍莲等。1962年6月剧团整改，大理州白剧团、歌舞团合并为“大理州白剧团”，内分白剧、花灯两队，由国家供给改为自负盈亏单位。1963年10月大理州白剧团又正式分成大理州白剧团和大理州花灯团。大理州白剧团团长为苏丹（兼导演），副团

长为李晴海。主要业务骨干有姜祥、杨洪英、董汉贤、张绍奎、杨月明等。（见机构图7）

1970年5月大理州白剧团、歌舞团撤销，留下少量人员组成“大理州毛泽东思想文艺宣传队”。1978年6月大理州毛泽东思想文艺宣传队撤销，重新组建大理州白剧团，为全民所有制单位，编制八十人。团长为白兴弟，副团长为董汉贤、张继成。1985年改革调整后团长为董汉贤（兼导演、演员），副团长为赵建华、李琼芬（兼导演），主要业务人员有陈兴、张绍奎、叶新涛、杨永忠、马永康、陈致德、段润藻、字七华等。

上演的主要剧目有：《柳荫记》、《红色三弦》、《望夫云》、《苍山会盟》、《蝶泉儿女》等，并演出了一批移植剧目。其中《红色三弦》、《望夫云》、《苍山会盟》是较有影响的剧目。
〔薛子言〕

大理州毛泽东思想文艺宣传队 1970年5月，由被撤销的大理州白剧团、歌舞团留下的二十七人组成，为全民所有制单位。为了排演舞剧《白毛女》，从知识青年中广泛招收歌舞演员，很快扩充到八十人左右。军代表兼队长前后有陈联才、杨正坤，副队长有侯仲卿、李晴海等。

大理州毛泽东思想文艺宣传队既演歌舞，也演白剧。1971年开始创作演出了白剧《苍山红梅》。1974年参加全省文艺创作节目调演，1975年3月至5月参加全国现代戏调演。在北京及郊区的怀柔、昌平、延庆等县演出近两月。

主要业务人员有苏丹、张继成、陈兴、叶新涛、董汉贤等。

1978年6月，此机构被撤销，重新组建大理州白剧团、歌舞团。
〔薛子言〕

洱源县文工队 1956年11月成立，属全民所有制单位。1958年

洱源、剑川两县合并为剑川县文工队，曾定名为“剑川县文工团”。该团编导向雄飞，曾移植演出白剧《木匠迎亲》，在全州文艺会演上获一等奖。

1965年剑川、洱源分县后改名为“洱源县文工队”，有队员二十六人。队长张子文，党支部书记欧根和，编剧李华龙，向雄飞，作曲杨明高、杨光辉，舞美张寿培。现任队长兼党支部书记张超，有队员二十六人。主要业务人员有向雄飞、李华龙、杨光辉、杨杰树等。

创作演出的白剧有《四上黄花岭》、《审公公》、《艾玉》等，有的剧目曾在省或州内获奖。〔薛子言〕

云龙县文工队 1959年成立，属全民所有制单位。当时云龙、永平两县合并为永平县，曾定名为“永平县花灯团”。团长钟良、李淳。

永平、云龙分县后，1966年成立“云龙县山区文化工作队”。有队员十三人，队长钟良、赵云茂。1968年初改名为“云龙县毛泽东思想文艺宣传队”，有队员十六人，队长纳勤。

1978年以后称云龙县文工队，队长孟建民，副队长赵经中。主要业务人员有赵瑜、纳勤、杨建萍、尹吉寿等。

该队创作演出的白剧《人勤花茂》、吹吹腔现代戏《鸡鸣茶香》，曾在省或州获优秀剧目奖。〔薛子言〕

剑川县民族文工队 属全民所有制单位。1966年剑川县成立“剑川县山区文化工作队”，有队员十二人，队长陈瑞鸿，编导张永堂，作曲张伟。1967年终止演出活动。1968年11月重建“剑川县毛泽东思想文艺宣传队”，有队员三十人。历任队长有王玉国、杨兆雄、陈瑞鸿，政治指导员为王用能。1974年撤销。

1984年再次重建剑川县民族文工队，有队员十六人，队长杨

兆雄。主要业务人员有张文、欧顺兴、赵福兴、施奋辉等。

该队成立以来，先后创作演出了一些白剧和吹吹腔现代戏剧目，如《永不松弦》、《上门求医》等。他们在下乡演出时，全用白语演唱，很受群众欢迎。〔薛子言〕

鹤庆县文工队 属全民所有制单位。1966年鹤庆县成立鹤庆县山区文化工作队，有队员八人，队长陈翠仙。1971年改名“鹤庆县文工队”，有队员三十三人，队长赵彪。现任队长为周金和，编制二十五人。主要业务人员有黄治、苏莉、段家芹、罗桂荣、李忍汉、王金灿、李翠仙等。

该队创作演出的吹吹腔现代戏《旅社之夜》、《雨打梅桩》等，曾在省或州获优秀剧目奖。〔薛子言〕

演出场所

大理地区白族聚居的剑川、云龙、鹤庆、洱源等地农村目前保留的古戏台，多属清末至中华民国时期重修或新建的。迄今为止发现最早的为清嘉庆二十三年（1818）建盖的大理海东武曲村戏台。除此以外还有部分1982年以后各地群众集资重新翻盖或重修的戏台。

自清雍正以来大理地区就有对演出场所的记载，清乾隆年间《赵州志》记载：清雍正三年（1725），赵州（今弥渡、宾川、凤仪一带）知州汪邦彦，重建州署北面的城隍庙时，增盖戏楼三楹、露台一座；大理喜洲河矣城村龙王庙《洱河祠碑记》记有清乾隆三十九年（1774）曾建有供“徒工歌巫舞”的露台一座；洱源县于清道光年间（1826），进士赵辉壁在《施孝子传》（见《浪穹县志》）中载：“邑有施姓者，乾隆时人……其父八十余，有足疾，喜观剧，每邑有戏场，孝子必负其父往观之。”清雍、乾时建盖、架搭的戏台（场），均未留下实物，不清楚它们的具体样式，现各地尚存的戏台样式可分为以下几种。

庙宇门楼戏台 即戏台建在庙宇大门之上，戏台面向大殿，为三面开放式戏台。这样的戏台目前保留较多。这类戏台从大梁题记得知，清光绪年间重修或建盖的居多。它的演出活动与宗教的祭祀活动关系较为密切，戏台面向大殿神像，主要出于娱神、酬神等原因。建有戏台的庙宇，除供奉龙王、城隍或佛、道教的神像外，在白族地区较为突出的则是供奉当地群众的保护神“本主”，如剑川沙溪石龙村本主庙供奉的是当地群众的保护神“大黑天神”，下关宝林寺供奉的神像除龙王外还供奉有当地的本主

“段赤城”。

魁阁戏台 这类戏台一般建盖在广场上或庙宇前。戏楼分三层，一层为戏台，二层设有神龛条案，三层塑有魁星金身。戏台同样为三面开放式戏台。比较典型的有剑川沙溪仕登镇魁阁戏台，云龙长辛大达魁阁戏台。

广场戏台 均属三面开放式戏台，这类戏台一般建盖在当地村子中心或庙宇前的广场上。舞台利用自然坡度或四围高台地形，居中建盖，便于多数观众看戏。其中，如大理周城戏台和剑川财神殿戏台等。

过街戏台 均为三面开放式戏台。此类戏台一般建于村中道路的正当中，台下可走行人或过往车马。戏台利用道路的倾斜坡度，便于群众看戏。有的还是双面舞台，如洱源波大邑营尾戏台（已毁）。现存的有云龙长新箐干坪村的过街戏台。

家院戏台 已知的有鹤庆丁槐家和剑川周钟嶽家（已毁）的庭院戏台，两个戏台均建盖于中华民国年间。

除以上几种形式外，还有鹤庆西龙潭的水榭戏台（已毁），洱源乔后炼铁茄叶村的花桥戏台、洱源松鹤彝族自治县大松甸村的木垛房戏台和临时搭盖的彩棚、松棚等种种样式。

1982年以后各地农村逐渐恢复演唱传统吹吹腔戏，部分地区的农民群众积资重修或建盖了戏台。如洱源兰林村，在清乾隆年间兴文寺戏台的原址上，重新建盖了戏台；除此之外，还有云龙长新大达村、鹤庆母屯等地，均重新翻修了清光绪年间的戏台。

建国以后，大理地区在州、市、县政府所在地，相继建盖了政府机关礼堂，用于开会、放电影或提供剧团演出。白族聚居的剑川、洱源、鹤庆、云龙、大理等地，也先后建盖了土木、砖混结构或框架结构的礼堂，至今为止大理地区尚无一个专供剧团、文工队演出的专用剧场。〔马 鹏〕

大理周城古戏台 坐东面西，位于大理市周城贸易集市的中心，整个戏台建盖在整齐的长方形石条砌垒近二米多高的台基上，台口及进深均约四米，戏台建筑高八米左右，成三面开放式舞台。戏台檐下等分为九格书厢孔，镶嵌有九幅戏曲木雕。后经修葺，在舞台左右台侧搭盖两撇斜厦并建矮墙，如今成为一面框式舞台。戏台飞檐高翘，斗拱严实，十分壮观。（见演出场所图1）

戏台面柱两侧的圆鼓型石墩上，置有一对造型规整、精制光滑的八角形大理石石柱，柱下刻有以上下联首“周城”二字应对的地名联一对：“周常尚文礼乐宏模新景运”、“城不名武弦歌雅化庆升平”；首尾落款：“光绪乙未季夹钟月上浣吉旦”、“邑人段凌云撰并书”。对联字体飘逸俏丽。依据对联落款得知戏台建成于清光绪乙未年（1895）农历二月上旬。〔马 鹏〕

丁槐家庭院戏台 清末民初的双眼花翎军门、陆军上将奉武将军丁槐字衡山（？—1935），鹤庆人，在鹤庆府宅曾建盖有庭院戏台一座。这座戏台建在丁家府宅的北后院，是当时专供丁槐及家人们的待客、观剧的场所。整个建筑占地约一百九十二平方米左右，宽及深均四米左右，成三面敞开四方形戏台。此台因台唇伸出较浅，实际形成一面框式戏台。“土改”时期此房被分给他人居住，如今戏台已被住户重新栅隔难以看出原貌。戏台正面据说原有上下四间看戏的厅堂，现整个西面房屋全部坍塌圯毁无遗。北面，上有两间走廊包厢，东面连通戏台，西面连接西方厅堂；下有两间据说是摆置茶具、果品及一般用具的专用房间，现整个北面房屋已被住户改做住房。原来从东面门楼到西面厅堂，从南面围墙到北面走廊包厢，中距约六十四平方米的天井，现整个天井及西面坍塌的厅堂地基，全被住户辟为菜园。

据鹤庆六十九岁的滇剧艺人向增益讲，距现在六十多年前

(1910年左右)，丁槐家曾从北京接过京班到鹤庆唱过戏。又据现住在丁槐家庭院戏台附近的居民，八十岁的周月英讲，她在十一、二岁时(1917年左右)，在丁家院子里，站在天井里看过戏。就他(她)们的话可以证实，丁槐家的庭院戏台是建盖在1910年以前。〔马 鹏〕

鹤庆母屯戏台 原建盖年代无考，中华民国十三年(1924)重修，1983年村民捐款再次重修。该戏台坐落于鹤庆城北的母屯村，东靠公路，西、南、北三面靠村民住房。(见演出场所图2)

此台属土木结构，依万年台样式，东西向，总面积为995平方米。观众区有围墙，长35米，宽25米，共合875平方米，约占总面积的92%。戏台长10米，宽8米，合计为80平方米，占总面积的8%。观众厅为露天，可容纳8000人。〔张继成〕

云龙宝丰戏台 传说建于明末崇祯年间，后重修，坐落于云龙县宝丰街。东临宝丰街，西北面连宝丰中学，南靠税务所。

戏台属砖木瓦结构，门楼式的万年台建筑。总面积为268.03平方米，戏台对面的庙宇建筑全部坍塌无存，观众区无顶露天，依自然坡形地势，分为上、中、下三台。戏台为东西向，场地四周有土墙相围。表演区长4.9米，宽4.9米，合计24.01平方米，占总面积的9%。观众区为224.02平方米，占总面积的90%，可容纳观众1100多人。(见彩图)〔张继成〕

洱源兰林村兴文寺戏台 建于清乾隆戊寅年(1758)，位于洱源县凤羽区庄上乡兰林村石充河东岸。民国庚辰(1940)年八月发生泥石流，兴文寺连戏台荡然无存。1982年按原貌在原地重建。(见演出场所图3)

此台属门楼式砖木结构，楼上为台，楼下为大门通道。四周

以土墙相围，台前空地至墙脚形成约400平方米的天然观众厅。舞台宽4米，深3米，合计12平方米。“三星壁”后有约25平方米的后台，作为化妆间及保管室，并置有一架木质楼梯连接上下。戏台坐南朝北，场内可容纳观众2000多人。〔张继成〕

鹤庆县人民礼堂 建于1953年，1983年改建。坐落于鹤庆县云鹤镇南大街。东临云鹤镇南大街，西靠县邮电局，南临富贵巷内的县农业局和县林业局，北连县文化馆。（见演出场所图4）

该礼堂系钢筋混凝土结构，面积为783平方米，属长方形建筑格式，无后台，东西向，设座位935个。礼堂区域比例为：前厅长7米，宽17米，合计119平方米，占总面积的15%；观众区长27米，宽17米，合计459平方米，占总面积的59%；戏台表演区长10米，宽20.5米，合计205平方米，占总面积的26%。

礼堂因系会议、影、剧共用，所以一般情况下，采用两种办法管理：一、演出团体交纳场租；二、礼堂与演出团队双方协商，以演出总收入分成。〔张继成〕

鹤庆县工人礼堂 坐落于今鹤庆县云鹤镇一街。解放前为马王庙，解放初期，中国人民解放军第14军126团将庙宇改建为小礼堂，1956年鹤庆县滇剧团将它改为剧场。“文化大革命”中，又将该剧场的观众区改建为舞台，与南面的篮球场连为一片，成为露天剧场。1983年又拆除旧舞台，重新建盖为工人礼堂。东接县饮食服务公司，西靠工人俱乐部，南连县体委球场，北邻饮食服务公司职工宿舍。（见演出场所图5）

礼堂系钢筋混凝土结构，面积为398.75平方米，长27.5米，宽14.5米，属长方形的建筑样式，无前厅，无后台，观众厅设座位568个。区域比例：观众厅长20米，宽14.5米，合计290平方米，占总面积的73%；表演区长7.5米，宽14.5米，合计108.75平方

米，占总面积的27%。

礼堂属影、剧、会议三用。经营管理办法有二：其一、演出团体向剧场交纳场租；其二、礼堂与演出单位协商，相互分成。

〔张继成〕

云龙县礼堂 1969年破土兴建，1972年竣工，坐落于云龙县石门镇四街。北靠县文工队，南临大街，东连县招待所，西邻县文化馆。（见演出场所图6）

该礼堂土木结构，总面积为854.85平方米，属长方形建筑样式，南北向，设座位1060个。礼堂区域比例为：前厅长20.5米，宽6.5米，合计133.25平方米，占总面积的16%。观众区长32米，宽14.3米，合计457.6平方米，占总面积的54%。舞台长10米，宽26.4米，合计264平方米，占总面积的30%。

礼堂系影、剧、会议三用，经营管理采用两种办法：一、演出团体交纳场租；二、礼堂与演出团队协商，相互分成。〔张继成〕

洱源县政府礼堂 建于1969年，坐落在洱源县玉湖镇三街。东连县体委球场，南邻县政府招待所，西与图书馆、县自来水站接壤，北靠郊区小路。坐落方位南北向。

该礼堂系钢筋水泥结构，面积为787.5平方米（含楼厅），造形为长方形建筑。观众厅（含楼厅）共设座位1307个，占地561.6平方米，占总面积的42.7%；前厅为58.96平方米，占总面积的44.8%；表演区为133.3平方米，占总面积的10.1%；后台为30.89平方米，占总面积的2.3%。（见演出场所图7）

因该礼堂系非专业剧场，所以经营管理采用两种办法：一、演出团体交纳场租；二、剧团与礼堂协商，相互提成。〔张继成〕

大理州人民礼堂 原名大理专区礼堂，建于1952年，坐落在大理市下关天庆街。东连部队营房，南临天庆街，西与大理州卫校门诊部相接，北靠州文化局及州农牧局。1956年成立大理白族自治州后，改名为大理州人民礼堂。1968年元月“文化大革命”中因械斗遭毁，1969年重修。（见演出场所图8）

该礼堂系钢筋混凝土结构，面积为1183平方米（含楼厅），宽99米，长63米，为长方形建筑。坐落方位为东西向。观众厅（含楼厅）共有座位1152个。表演区占总面积26.3%，观众区占总面积的41.6%，后台占总面积的6%，前厅占总面积的11%。

礼堂因系非专营剧场，所以一般情况采用两种办法：一、演出团体交纳场租；二、剧团与礼堂协商，相互分成。〔张继成〕

下关工人礼堂 原名下关市工人俱乐部，1957年建成，坐落于今大理市下关文化巷。东与市体育场接壤，西靠下关福庆巷，南临下关建设路，北邻州文化局宿舍。1981年元月，一场大火烧去礼堂屋顶，剩下四面断墙残壁，1981年底经政府拨款重建，今改名为下关工人礼堂。（见演出场所图9）

该礼堂系钢筋混凝土结构，总面积为1176平方米，长42米，宽28米，基本属于长方形的盒式建筑。礼堂坐向为东西向，有1040个座位（含楼厅）。前厅为224平方米，约占总面积的19%，观众区为600平方米，约占总面积的51%，表演区为336平方米，约占总面积的28.6%，后台为70平方米，约占总面积的5.9%。

该礼堂系非专营剧场，一般采用两种办法。一、演出团体向礼堂交纳场租；二、剧场与演出团体共同协商，相互分成。〔张继成〕

大理州剑川、鹤庆、云龙、洱源、 大理现存部分古戏台一览表

县 属	地 名	舞台样式	建盖、重修年代
剑 川	沙溪仕登镇	魁阁戏台	民国三十六年(1947)重修
	沙溪段家登村	魁阁戏台	清光绪十七年(1891)重建
	沙溪石龙蕨子坪	庙宇戏台	清道光二十一年(1841)
	沙溪灯塔村	广场戏台	待 查
	沙溪东富乐禾村	广场戏台	待 查
	城郊财神殿	广场戏台	清光绪二十一年(1895)重建
	上兰丰江村	门楼戏台	民国三十七年(1946)重修
鹤 庆	松桂西邑村	广场戏台	待 查
	中 江	庙宇戏台	待 查
	宝顶母屯村	广场戏台	清光绪十三年(1887)建, 1983年农历冬月十八日重修
	宝顶汝南哨	门楼戏台	待 查
云 龙	长辛大达村	魁阁戏台	民国二十三年(1934)重修, 1982年8月再次重修
	长新箐干坪村	过街戏台	清光绪七年(1881)建 民国十五年(1926)重修
	石门宝丰街	门楼戏台	待 查

续上表

县 属	地 名	舞台样式	建盖、重修年代
洱 源	凤羽兰林村	门楼戏台	1982年在原址重建
	凤羽庄上村	门楼戏台	待 查
	茈碧上龙门村	庙宇戏台	民国初年建盖
	茈碧下龙门村	广场戏台	1964年3月24日建盖
	茈碧上村	广场戏台	民国十二年(1921)重修
	茈碧大朗村	庙宇戏台	待 查
	茈碧长乐村	广场戏台	待 查
	茈碧大松甸村	木垛房戏台	待 查
	牛 街	路边戏台	待 查
	炼铁茄叶村	花桥戏台	待 查
大 理	南门兴复寺	门楼戏台	民国十七年(1928)建盖
	喜洲周城	广场戏台	清光绪二十一年(1895) 建盖
	下关宝林寺	门楼戏台	清光绪二十五年(1899) 建盖
	海东向阳村	广场戏台	待 查
	海东武曲村	门楼戏台	清庆嘉二十三年(1818) 建盖

[马 鹏]

演出习俗

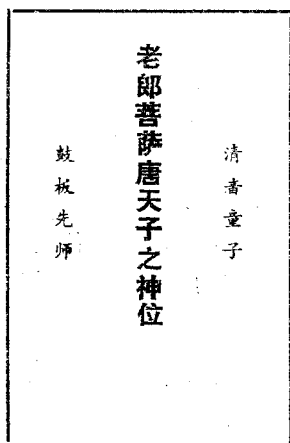
吹吹腔戏在各地除以戏剧表演方式活动外，在婚丧嫁娶、起房盖屋、田间劳动时也演唱吹吹腔；民俗活动中也唱吹吹腔，如“田家乐”、“春王正月”等。它与白族的宗教信仰和民俗活动有着密切联系。

白族对“本主”和“神”非常崇拜和信仰，把对人寿年丰、六畜兴旺的美好生活愿望，寄托给神灵，演戏娱神又娱人。有“三斋不抵一曲，三斋不如一戏”的说法。甚至还将个别戏中的人物，奉为本主，如《兰季子会大哥》中的兰中林（传说他是明洪武平云南时沐英、蓝玉的部将）。在广大的白族农村，许多村庄都建盖有戏台，并有各种庙会、堂会，吹吹腔戏的演出活动，由此而得到发展，逐渐形成了一些独特的演出习俗。

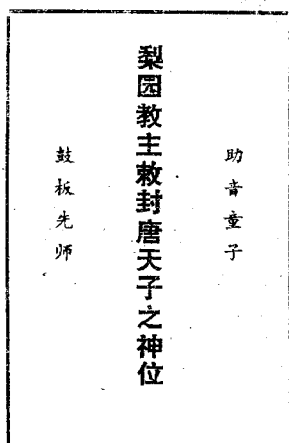
吹吹腔的演出习俗分为三类：一是吹吹腔戏的演出习俗，如“敬戏神”、“扎金榜”等；二是与民俗有关的吹吹腔演唱活动中的习俗，如“栽秧会”、“田家乐”等；三是与婚丧有关的坐唱演出习俗，如“闹棚”、“贺灵”等。这些习俗代代相传，沿袭至今。〔赵绍莲〕

敬戏神 吹吹腔业余剧团都把唐天子和老郎太子菩萨奉为戏神，每次演出前都要用木板或硬纸做成戏神牌位，个别地方有木制的戏神雕像。各地对戏神的称谓大同小异，具体列下：

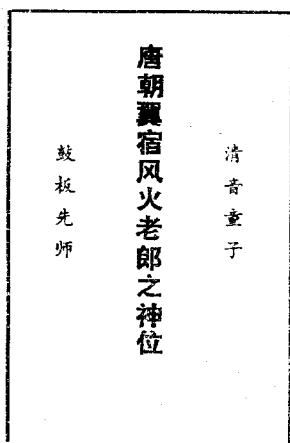
洱源县的戏神牌位



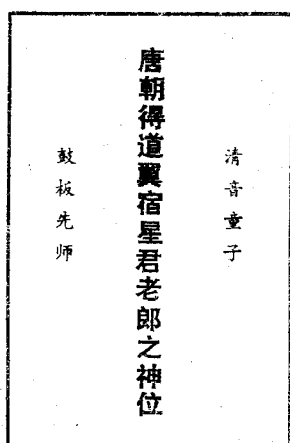
洱源兰林村戏神牌位



剑川上兰村戏神牌位



鹤庆县戏神牌位



大理周城供奉的戏神牌位，也是唐天子；云龙县汤邓村的戏神是**老郎菩萨**的木雕造像（见演出习俗图1）；云龙县箐干坪村的戏神则是**大黑天神**（本村本主）的木雕造像。

演出前，先在后台（三星壁后面）摆好戏神牌位，供好香蜡纸烛及三牲祭品，然后由戏师傅率领全体演职员向戏神三拜九叩，祈求戏神及已故老艺人的在天之灵，保佑演出顺利，装龙象龙，装虎象虎；保佑全村风调雨顺，四季平安。跪拜毕，才开始演出。戏神前的供果，只有小花脸（丑）才吃得着，其它角色不能随便动手。

演出结束那天，要“谢戏神”，为“百鸡宴”大会餐，庆祝此次演出成功，预祝来年演出更加兴旺。〔赵绍莲〕

镇台 凡新盖的戏台，第一次演戏前，必须举行“镇台”活动。扮灵官者需要在演出前三至七天，到庙里斋戒沐浴，静坐熏香，把符贴在嘴上不能说话。到演出那天，全村人热热闹闹敲锣打鼓，演员们装扮起来，手执旌旗，绕村一周。灵官骑马，四大元帅在前边开路，有“报子”不断报告已到何方，到新戏台上“开光”后灵官才能说话。〔赵绍莲〕

三出首和扎金榜 流行于洱源、鹤庆一带。演唱吹吹腔戏时，第一天的头场戏必须要演《三出首》（即扮财神、魁星、天官），然后第二天、第三天可随便演出什么戏。但到最后一天的最后一场戏，都必须是以大团圆告终的戏结束才行。若压轴戏不是以团圆结局，就必须搞“扎金榜”（又叫“打金榜”）。即由剧中两个角色，一生一旦上台前对诗，如生：“一根红线丢江中，”旦：“先钓鱼来后钓龙。”生：“有缘千里来相会，”旦：“无缘对面不相逢。”或生：“久旱逢甘雨，”旦：“他乡遇故知。”生：“洞房花烛夜，”旦：“金榜题名时。”众：“好一个金榜

题名时。”然后戏即结束，全体演员慢步圆场，一个个顺序至下场口前面向观众打躬作揖退场。若以团圆戏告终，就由抬旗者前导，全体演员随后，“龙摆尾”绕场退场，主角最后退场。（见演出习俗图2、3）〔赵绍莲〕

迎本主唱戏 流行于大理、洱源、鹤庆、云龙一带。本主即一境之主，白族人民把本主视为本村的保护神。根据传说中的本主生日那天，各村均举行迎本主活动（称“本主会”或“本主节”），要请戏班来唱戏娱神。

本主节那天，各村各寨群众，穿上鲜艳的白族服装，敲锣打鼓，游乡串寨去接本主老爷（有的地方一位本主属几个村寨信仰供奉），一路上不时将瓜子、糖果等分赠给围观者，以示喜庆和祝福。然后抬着本主塑像回到本村的本主庙中，供奉香蜡纸烛和三牲祭品，顶礼膜拜。随后即在本主庙前戏台上演戏酬神，没有戏台的村子也要高搭彩棚或戏台演出，每村演出一般三至五天。

演唱期间，全村人都在庙里聚餐，但每桌只能用八两肉，以示只有本主和戏神的权威和才智才能达到满斤，而老百姓是万万不敢超越本主和戏神的。

各地本主的生日时间不同，因此唱戏的日期也不统一。

洱源凤羽波大邑村的本主老爷塑像原配有一辆专车（为装饰精美的木轮手推车），届时将本主抬上车，罩上华盖伞，由大家簇拥着，敲锣打鼓欢欢喜喜地从营头村推到营尾村（当地三个村子相连），将本主塑像供到庙中神龛后，便开始唱戏。〔赵绍莲〕

闹棚 流行于鹤庆、洱源县，属板凳戏的坐唱形式。即办结婚喜事的头天晚上，新郎家里要张灯结彩举行闹棚活动，请吹吹腔艺人来家里演唱，剧目是《仙姬送子》、《千家诗》等。主人摆好果酒，艺人们边唱边吃，不唱者不得食，大家热热闹闹围坐一

堂，祝贺新郎新婚美满，来年早生贵子。〔赵绍莲〕

贺灵 流行于鹤庆、洱源、云龙等地。即在发表的头天晚上和当天晚上，请艺人用吹吹腔念祭文和演唱“二十四孝”等，以示对死者的哀悼和对亲属的安慰。〔赵绍莲〕

六邀会 流行于洱源县兰林、铁甲营、波大邑、雪梨、起凤、庄上等六村，每年农历六月十六日，轮流由一村承头邀约其它五村举办龙王会，并在龙王庙中演唱吹吹腔戏三至五天。

六邀会期间，各家各户接亲戚回家团聚，人们穿戴一新，每村杀猪宰羊大办酒宴。祝愿六村风调雨顺、五谷丰登、人寿年丰、四境安泰。六村喜气洋洋，热闹非凡。艺人们的家属做好了晌午饭，有包子、花卷、米糕等。演出间隙，将这些食物分送给演员、乐队及观众。演出时，艺人们的亲属还要到戏台上鸣放鞭炮，为演员们捧场挂彩。〔赵绍莲〕

春王正月 流行于洱源县波大邑村。这一活动主要是惩罚正月出生的婴儿的父亲。因为凡正月出生的孩子，可推算出是栽插季节怀胎的。当地农村有规定，芒种时节村民须全力以赴栽插不得偷闲，不许迷恋儿女私情，所以要惩罚不遵守村规民约的人。由演员扮成差官、衙役、三教九流等，大堂设在广场上，四周观众围观。鼓乐齐鸣，县令升堂派衙役到村中受罚人家中捉人，进行审判，受罚人（有时由演员扮演）认错后，由县令派快骑向皇帝请旨，后由县令宣读圣旨赦免受罚人。最后全体人员愉快地进行歌舞表演。（见演出习俗图4）〔赵绍莲〕

栽秧会 流行于洱源、大理一带。栽秧大忙季节，村中无懒汉，户中无闲人，大家都要抢时令，投入紧张的劳动之中。等到

矧头（相当于领队）部署就绪，定好时间，大队人马即向秧田进军。

开秧门那天，庞大的栽秧队伍穿上崭新鲜艳的白族服装，由旗手抬着三丈余高的大红旗和彩色三角齿牙边旗朝前开路，乐队吹唢呐曲〔大摆队伍〕，敲锣打鼓、热热闹闹地来到田边。然后由旗手指挥开始栽秧，一边栽一边唱吹吹腔或白族调，唢呐师傅则在田埂上吹唢呐。拔秧时唱〔山坡羊〕（并非高腔曲牌），栽秧时吹的是〔栽秧调〕，栽秧速度配合着唢呐节奏进行。

收扮成秧官的人负责检查质量，抽打偷懒的人（用牛尾或树杈当鞭子）。劳动时，若遇闲人从田边路过，秧官便上前询问：

“今乃芒种，大家都忙着栽插，你为何不下田？”若路人回答：

“我有风湿病，不能下水。”秧官便道：“那我有膏药专治风湿。”于是田中农民便用稀泥打在路人的背上腰上等处，大家哈哈大笑，非常快活。（这叫“打县官”或“农大老爷会官”）

栽完秧搞倒旗活动，每人唱四、六、八句，绕村一周，回到矧头家吃饭，先吃完者不能离席，大家吃完等矧头敲锣三响，众人方能起身。

然后大家商量演戏事宜，戏师傅发下剧本。到薅秧季节，人们按角色记好台词，一边劳动，戏师傅一边教授演唱。云龙汤邓一带就是用此方法传承吹吹腔戏的。等到春节演出时，只需提前一至二天排练台步就可演出了。〔赵绍莲〕

田家乐 流行于洱源、凤羽一带，是一种集歌、舞、戏剧表演为一体的广场自娱活动。农历五月栽完秧后，收扮成秧官、渔、樵、耕、读、士、农、工、商等七十二行的队伍，由秧官领头，走乡串寨，边走边唱边舞霸王鞭，到村中广场集中进行表演。秧官头戴一顶用秧苗做成的顶戴花翎，身穿长衫马褂，骑高头大马，左脚穿草鞋，右脚穿布鞋，裤脚挽成高一支低一支。演唱内

容按所扮演角色作一般叙述，唱词汉语、白语相间或全用白语。如秧官唱吹吹腔：“身上穿衫子马褂（汉语），头上戴一把青秧（白语），胯骑一匹白龙马（汉语），足登草鞋袜（白语）。”唱词幽默生动，引人发笑。演出中还有跑旱船、跑纸马、霸王鞭、白鹤舞等民间歌舞。活动形式多样，气氛热烈，远近村落群众争相前往观看，围观如堵。（见演出习俗图5）〔赵绍莲〕

谢谷神 即在每年春分撒种季节，人们选好日子，准备好香蜡纸烛和三牲祭品，到田边焚烧跪拜，祈求各神赐福，保佑全村风调雨顺，五谷丰登。祈祷毕，开始撒种，先向东、南、西、北四方撒，边撒边唱吹吹腔，唱词不固定，多为即兴创作的祝词，用白语演唱。如：“我把谷种朝东撒，东方有匹白龙马。将来我儿长大后，当兵保国家。我把谷种朝南撒，南方有……”唱词前两句是说劳动生产，后两句转为对儿孙寄托希望的祝词。人们把“积谷防饥，养儿防老”及“民以食为天”的质朴愿望和劳动生产、娱乐活动巧妙地联系到一块。〔赵绍莲〕

文物古迹

《词记山花·咏苍洱境》碑 明代杨黼作，明景泰元年(1450)镌刻成碑，原立于大理喜洲庆洞庄圣源寺观音殿壁柱间，今存大理博物馆碑林。(见彩页)

碑高1.2米、宽0.5米。碑文用“三七一五”格律写成，用韵特点与大理地区流行的大本曲唱词和民歌词格相同，因此后人又称它为“白文碑”或“山花碑”。

碑文内容，前半部描写苍洱自然风光和名胜古迹；后半部抒发作者的出世思想。全碑除碑题《词记山花·咏苍洱境》八字外，另有正文520字。碑文以汉字记录白语，间有新造字，全文可用白语通念。碑文竖排十三行，通篇采用“七七七五”(即“山花体”)格式写成，每节八句为一段，共十段二十节八十句。是迄今所知的较早的白语三七一五形式的碑文作品。

目前大理地区流行的大本曲唱词和白族民歌，基本采用“七七七五”格式结构；白剧中的多数唱词因多用大本曲曲调谱曲，所以也较多地使用“山花体”的词格。〔马 鹏〕

洱河祠碑记 在大理喜洲河矣城村本主龙王庙保存。此碑是由河矣城、白塔坪两村士民，在清乾隆年间捐资重修庙宇，筑造祭祀露台时立的。现碑立在河矣城村龙王庙内，镶嵌在正殿左侧用土坯围造的神龛之中。(见文物古迹图1)

石碑用大理石做基料，长六十公分左右，宽四十五公分，碑首镌刻有标题“洱河祠碑记”五字。全碑共251字，碑面完好无缺、字迹清晰可辨。从落款得知，此碑系清乾隆三十九年(1774)

农历十月十五日，由河矣城村庶民李兰芳、李显唐父子立的。碑上镌有“……但殿庑合完而优厂旷荡斯亦新正祝寿之缺典也于是筑登登削冯冯而台观告竣焉……彼襁送之祈祷之必灵当有在岂徒工歌巫舞已哉……。”可见当时村民们为了进行消灾除祸的祭祀活动，曾在院内垒筑了一个便于工歌、巫舞演出的露台。

〔马 鹏〕

鹤庆打板箐吹吹腔戏手抄本 鹤庆城西安乐乡（原名“阿壑坝”）打板箐村吹吹腔戏艺人顾跃元（黑话人，彝族支系）收藏，有吹吹腔戏手抄本十余本。抄本是从他姑佬（即姑爷爷）手上得到的，均属清光绪初年至民国年间的手抄本。这批抄本全用汉字抄写，其中有几本唱词前冠曲牌名，如〔哭相思〕、〔滚板〕、〔琵琶词〕、〔噜腔〕、〔倒板〕等。唱词格律是七字句、十字句、十一字句；剧本中的舞台提示，有放黄烟、排炮等，用以表现神怪隐现和升天遁地等。抄本后均题有抄写年代，有的还标明了摹本的出版社名。（见文物古迹图2）

如：《百草坡》光绪丙子年（1876）闰三月抄。

《藕塘关》光绪四年岁戊寅（1878）春三月悦斋号□□□□。

《岳飞出世》第一折“员外布施”光绪戊寅年（1878）夏五月十三日朔悦斋号共计拾玖篇。

《黑水关》光绪五年岁在己卯（1879）春三月悦斋号共计拾玖篇。

《三平海南》等三折“海南打表”光绪年间六年庚辰（1880）悦斋号丙午年（1876）午月存、庚辰（1880）亥月录共计拾玖篇。

《孙文打枷》新抄唐传“酒楼五结义”、“孙文打枷”壹折共计叁拾伍篇叁拾叁场登明李尽美草创号。

《落龙关》第一页上记有“段续珍印”

《岳飞收王横》（后页遗失）

《三官堂》（后页遗失）

《花田错》“双绫帕”（后页遗失）

《五华山》“草地搬兵”（后页遗失）

《百草坡》“英雄大战”、“罗成招亲”民国二十年春杨金福记。〔马 鹏〕

大理喜洲周城古戏台木雕 戏台位于周城广场，台檐下等分九格书厢孔，北南走向，从左至右镶嵌有以戏曲场景为内容的装饰木雕九幅。木雕大部完好，局部残缺。每幅木雕成长方形，四角为二级梯状，上下左右四方以双套棱角连接外框，底板嵌着无数镂空棱形图案，用以连接人物及图景，每幅木雕均刻有标题。木雕于清光绪乙未年（1895）农历二月上旬制成。（见彩页）

木雕标题自左至右为：《寿星骑鹤》、《夜宴桃园》、《葛（郭）艾（暖）拜寿》、《唐僧骑马》、《桃园结义》、《文王访贤》、《转（走）马荐葛》、《仙姐（姬）送子》、《踏雪寻梅》。

九幅木雕不仅注意到人物姿式、情态变化的刻画，同时在构图上还注意主从、虚实、疏密、起伏等的变化处理；在艺术结构形式上采用了点线组合的中国画散点透视法。木雕在刻画人物、动物及主要物件上是基本符合生活原形的艺术再现；而树木枝叶、山坡河流、天空行云却是以抽象虚拟的表现，虚实结合，相得益彰。〔马 鹏〕

洱源波大邑古戏台匾额 原挂在营尾村戏台，现在存放在营尾村六十岁的吹吹腔戏艺人张崇政家。（见文物古迹图3）

木匾长120公分，宽50公分，厚8公分。匾额正中用王体楷书写有“弦歌之声”四字，右方题款“光绪三十二年岁次丙午太簇月中浣吉旦”，左方落款“营尾阁节士庶合立”。木匾黑底字涂金

色，如今有些地方金粉已经剥落。“弦歌之声”四字，间架匀称、运笔有力，加之四字经过凸刻，更加显得端庄遒劲。

据说当时“弦歌之声”匾额挂在戏台正面“三星壁”之上，戏台背面还挂有另一块木匾，刻有“歌叶（xié）南风”四字。

〔马 鹏〕

云龙汤邓木雕戏神 云龙县旧州区汤邓村吹吹腔戏业余剧团收存。据艺人们讲，戏神已相传好几代人，准确的制作时间及木雕出自何人之手待考。（见文物古迹图4）

每次演出艺人们将这尊木雕戏神穿上衣袍，供奉在后台的神龛中。演戏前全体演职员必须进行祈祷仪式，向戏神叩头焚香。演完《三出首》，开光后，还要将公鸡细毛一根，同鸡血粘贴在戏神的额头之上。每个演员临上场前，都得向戏神打躬作揖。

木雕戏神全高55公分左右，用香木雕制而成，头部连着躯干用一根圆木雕成。左右肩用两根长近10公分的圆木，锯榫嵌入在戏神的躯干上。身躯后凿一长方形小坑，盛放香料。肩、肘、胯、膝各关节锯成半边榫，打孔穿线连结各部，所以戏神的臂肘、腿脚均可活动。身体各部比例失调，双手变形失真大得出奇，左右小腿与脚不加区分，统一地被雕刻成两只戏曲高靴。在制作上除头部工艺较为精细外，其它部位较简易粗糙，除两靴被染成墨黑外，其余部分均保持木质本色。〔马 鹏〕

报刊专著

《大本曲音乐》 1957年11月由云南人民出版社编辑出版，云南人民印刷厂印刷，新华书店云南分店发行。全书收集大本曲剧唱腔选段、大本曲民间唱调共47首，32开本，第一版第一次印刷数为1085册。（见报刊专著图1）

该书封皮底为桔黄色，正中用白色线条勾画出白族民俗活动“绕山林”中，执树人相互插科打诨的画面；下方用深棕色绘有三弦、笛子和霸王鞭的图形；书名“大本曲音乐”五字为红色艺术字体，压在书的上方；底部在深棕色的压条中印有白色的“云南人民出版社”字样。内扉署名：白族民间艺人杨汉、黑明星、张李仁等唱，禾雨记译。目录后配有禾雨写的前言。

此书大理州文化局施珍华处尚有藏本。〔马 鹏〕

《白族大本曲剧及吹吹腔剧参加演出剧本集》 1958年12月在下关召开西南区民族文化工作会议时，由大理白族自治州文教卫生局编印，系内部发行的白族戏剧剧本专集。全书收集了会议期间大理州代表队演出的全部剧目，其中有大本曲剧四个：《喜讯》、《搬家》、《夫妻竞赛》、《朝珠树》，新编吹吹腔戏二个：《花甸坝》、《杜朝选》。现大理州文化局尚有此书藏本。（见报刊专著图2）〔马 鹏〕

轶闻传说

吹吹腔的传说 关于吹吹腔的起源，各地有很多说法。如：古时候，天上吹下来三个本子。其中，一本是戏本，落在凤羽；一本是大本曲，落在大理；一本是调子本，落在剑川。从此，这几个地方就分别产生了“吹吹腔”、“大本曲”、“本子曲”了。因此洱源县凤羽区是大理州吹吹腔戏盛行的地方。又传，大理国时爱民皇帝抵御外侮，观音化身为僧人助力，打败了敌人。凯旋时群众敲锣打鼓，吹着唢呐去迎接，从此大理就有了吹吹腔。鹤庆传说，吹吹腔是韩湘子用笛子吹出来的。云龙传说，明代（亦有人说是唐朝），云龙汤邓本主的老岳父三崇（人称“鸡足皇帝”），奉旨平“蛮”（即当地的一个少数民族），从腾越（今腾冲一带）领兵追杀“蛮人”到了云龙汤邓。“蛮人”在山上煮好几大锅羊肉来引诱官兵，并事先在羊肉汤里放了毒药。八月十四日，三崇领兵到此，中了“蛮人”之计，因误吃羊肉，无数官兵中毒身亡。明皇帝为纪念三崇平“蛮”有功，封他为“护国佑民景帝”，将他殉难之处取名“三崇山”。八月十四日为三崇祭日，念祭文、吹唢呐悼念三崇。从此，云龙汤邓每年八月十四日都要唱吹吹腔戏纪念三崇，因此就产生了吹吹腔。剑川传说，很早以前，有个白族小伙子为避难出逃，在山林中误食野果变成哑巴，他学会了吹唢呐，经常出去为人家伴奏出丧调等。后来他母亲死了，他欲哭不能，就在母亲灵前奏唢呐，以表达自己心中的悲伤。他吹出的唢呐声如泣如诉，哀怨凄凉，村里的乡亲们十分感动，大家热情地帮助他埋葬了母亲。为了感谢乡亲的帮助和对母亲的思念，他就吹呀吹，吹出了许多动听的曲调。据说这就是

剑川最早的吹吹腔，〔哑子哭娘〕调随之流传至今。〔赵绍莲〕

建盖兰林兴文寺戏台的传说 清乾隆年间，洱源凤羽兰林村的吹吹腔戏艺人杨永桐和李遐郁，掷骰子打赌定输赢，谁输了就负责在村里盖一个戏台。掷骰开始杨永桐掷出一个“五”点，李遐郁心想自己准能赢过这小五点，不屑用手掷骰，只用脚趾随便一扒，不想骰子却滚出一个“三”。李遐郁输了，便于清乾隆二十三年修了兰林戏台，杨永桐虽然赢了，也资助了一些木料。戏台盖得很讲究，四方有厢房，院里种植红梅、桂花等花木。可惜于民国庚辰年（1940）八月，被泥石流冲毁，直到1982年村中集资，才在原地按当年式样重新建盖了戏台。〔赵绍莲〕

双猴挂印 在吹吹腔戏传统剧目里，武戏较多，要演出这么多的武戏，演员没有一定的武功基础是不行的。所以农村业余吹吹腔戏演员也必须练些武术及武功技巧，才能应付每年的演出活动。传说在清乾隆年间，洱源凤羽兰林村的吹吹腔戏艺人杨永桐（为现吹吹腔戏艺人杨万合的七世祖），颇有功夫，他72岁高龄时，在《孙悟空大闹天宫》中扮演孙悟空，还能一个筋斗翻到古戏台的梁上，双脚勾住大梁身体倒悬，双手拾取桌上食品，这一特技，赢得了当时观众的赞扬。〔赵绍莲〕

人老莫看三国 清光绪年间，洱源凤羽波大邑村，有个赵迂夫子，他除爱看书、看戏外，还爱钻牛角尖，书中、戏中的一些情节常常使他如痴如迷。有一次，他一边煮饭一边默戏，想到高兴处不禁手舞足蹈起来，手中箴篱里的米汤、米粒洒了他一头一脸；脸上被烫起许多水泡。又有一次，他去看戏，当时台上正演三国戏，台上唱道：“……八十二万曹兵……”他想书上写的明明是八十三万，台上为何唱成八十二万？乡亲们知道他爱钻牛角尖

便故意逗他，与他争执起来。他说：“不信我回家拿书来对证。”说完便匆匆跑回家中，三脚两步跳上床头去搭板上取书，竟连踩在熟睡于床上的小孙子身上也不知道，忙翻好书跑回戏场与人对证。这时家里来人告诉他，床上的小孙子被他踩死了，可他却还没能从戏中解脱出来，冲口回答家人：“个把人死了算什么，这里有万数兵马还无处着落呢！”弄得大家哭笑不得。后来有人就用“人老莫看三国”这句话告诫人们，读书、看戏不必迂到如此地步。〔赵绍莲〕

活张飞 清光绪年间，云龙旧州汤邓吹吹腔戏艺人杨显贵（为今吹吹腔戏艺人杨秉义的五世祖），一次从腾越回旧州路过漕涧，见漕涧吹吹腔戏班正演出《张飞大战长坂桥》，他未看完半场，说了一声“病张飞”就拂袖而去。这话传到台上，戏班的人追上质问并要他唱一场试试，不然就不放他走。杨显贵说：“唱就唱，不过你们给四两金堂烟来。”第二天开戏前，他一气抽完四两烟，不吐一丝烟雾。别人早扮好妆，他却不动声色，临到张飞上场时，他才不慌不忙披挂出台。到了马门掀起门帘，他“哇呀呀”一声大吼，随着喷出一团黑烟笼罩了整个戏台，随即转身，双手往砚台上一按，往脸上一抹，转身亮相时，一副雄赳赳的张飞脸就化好了。他演得出色，确实称得上“活张飞”，于是漕涧戏班就把那套张飞的戏装送给他，不等他卸装，便用八人大轿把他从漕涧一直抬回汤邓。至今，云龙汤邓戏班还保留着杨显贵那套张飞戏装的碎片呢！〔赵绍莲〕

县长也难违台规 过去演出吹吹腔戏时，台上不准有小孩及闲杂人等穿行影响演出，违者台上的演员有权将跑台者踢下台去，踢死不究，这是自古以来延传下来的台规。

民国年间，云龙某地演出吹吹腔戏，有个小孩爬到台上，影

响了某演员的表演，被那演员一脚踢下台，当场即死，这小孩恰好是该县县长的娃娃。这下可把祸闯大了，案子报到县衙，县长亲自审问，看着自己儿子的惨死，县长十分悲痛愤怒，决心要重重惩治这个演员。待弄清事情缘由，错在自己的孩子犯了当地演戏的台规，县长心中虽然恼怒难受，也不好破例违犯台规，只得放了演员，不予追究。〔赵绍莲〕

必本六 “必本六”即白语“盐淡”的意思。从古至今，农村的吹吹腔戏业余剧团演出时，一般戏师傅都蹲在公马桌下给演员提台词，戏师傅念一句，演员随着唱一句。白天演出中间要吃晌午，在后台的人先吃，再给公马桌下的戏师傅吃。一天，他们给戏师傅端了一碗饵丝，戏师傅吃了一口觉得盐淡，就向后台的人用白语叫道：“必本六。”台上的演员听了以为是提自己台词，就高声唱道：“必本六——”台上的乐队及其它角色一听都懵了，后来才知道是戏师傅饵丝的盐不够。〔赵绍莲〕

唐宋不分 有一次，云龙汤邓演出吹吹腔戏《狄青征西》，有一演员唱到派人到宋朝下战表时，竟把“宋朝”唱成了“唐朝”。戏师傅急忙纠正道：“错了错了，要唱宋朝。”演员会意地忙唱道：“老了老了真老了，说话有些颠颠倒，快换得力长差使，战表入宋朝。”〔赵绍莲〕

康茂才挡谅 有一次，洱源大松甸村演出《康茂才挡谅》，扮演康茂才的演员刚上将台表完诗，正欲开口唱时，桌上的椅子脚一偏，连人带椅翻跌下来。台上台下哈哈大笑，他从地上爬起来，从从容容地把椅子重新摆好，一边往上爬，一边念道：“康茂才，坐高台，一不小心跌下来，二次又把高台上，不捉友谅不

下台。”机灵地敷衍了这一难堪的场面。〔赵绍莲〕

一唱吹吹腔，世道要变样 过去，鹤庆流传着“唱吹吹腔不吉利”的说法，那是因为碰巧每次演唱吹吹腔后，都要遇到大灾难或某种大变动。如：清乾隆三十五年（1770），唱了一次吹吹腔，恰恰遇到了罕见的干旱，鹤庆龙潭水枯竭；同时赶巧当年鹤庆府降格为鹤庆州，属丽江府管辖。因而有“龙潭变成沟，府被降为州”的说法，将这一切都怪罪于因演唱了吹吹腔戏。民国十三年（1924）唱了一次吹吹腔，又遇土匪张结巴下山抢劫。民国二十五年（1936）唱了一次吹吹腔，正巧碰上红军长征路经鹤庆，打土豪分田地。〔赵绍莲〕

倾家荡产为唱戏 传说鹤庆西山黑话人（彝族支系），喜欢唱吹吹腔戏。唱戏时为了服装漂亮，不惜倾家荡产。为此，鹤庆流传着这样几句话：“头戴一百二十斤铁锅（卖了铁锅做盔头），身穿半截秧田（一套戏装的价值相当于家里一半秧田的收入），腰系二斗秕谷（卖了二斗秕谷买腰带），脚踩一只大红公鸡（送只公鸡给管戏箱的人，求他给一双漂亮的鞋穿）。”〔赵绍莲〕

唐贡山制戏箱以此谋生 唐贡山（1880—1958），云南鹤庆人，他喜爱戏曲，擅演武生，每逢年节常搭“灯火班”票戏过瘾。人到而立之年，尚无养家活口之技，先后经营过多种小商买卖，无一成功，最后转做鹤庆土布生意。一日，邻人当面戏谑他道：“这些布你就莫卖了，干脆缝戏装算了。省得正月间去票戏还得花钱租戏衣。”这一来反倒提醒了他。他不顾家人亲朋的反对，决定将自己手头的布匹缝制成全套戏衣。请来了城中手艺最好的绣工王小四、苏小脚，大动干戈地做起蟒袍衣褶；又请了甸北街长和村的塑佛匠李师傅，土法制作盔头帽翅和女饰头

面。戏箱做好后，各地“灯火班”都来向他租用，因为他的租金便宜，同时戏班还能有一个好武生搭班演出。从此，唐贡山又租戏箱又票戏搞得十分红火，他不仅在全县四乡活动，足迹到过中甸、维西、永胜一带。解放前夕，唐贡山把戏箱卖给了鹤庆西山黑话人（彝族支系）吹吹腔戏艺人，直到今天，唐贡山置办的戏箱，仍保存在鹤庆打板箐吹吹腔戏业余剧团里。〔马 鹏〕

写戏文免遭危难 贵州开泰人朱洪章（字焕文），清光绪二年（1876）调补鹤丽镇任总兵。当时正值鹤庆大饥河洪水泛滥，淹没民舍、冲走牲畜、毁坏良田，沿河两岸水泽一片，饿殍遍野。朱一面与知州开仓赈济，一面火速禀奏，建议开辟漾弓新河，排除水患让灾民重建家园。朱洪章有收藏名家字画之癖好，听说部将李凤珍藏有名家墨宝真迹，很想一饱眼福，李凤一再推托不肯借出。朱十分恼怒，处处找寻李的差错。后朱以李私吞军饷为罪名，将其革职投入监牢。李凤在狱中把鹤庆民间广为流传的传说“牟伽陀开辟鹤阳”与书面记载《掷珠记》糅合在一起，写成戏文曰：《牟伽陀开辟鹤阳》。用祖师牟伽陀凿洞泄水，变沧海为桑田，寓意朱洪章开辟漾弓新河，消除水患为民造福，以此表白自己对总兵大人的忠心。戏演出后，朱洪章经过打听，方知戏本是出自李凤之手。朱顿时明白，李是借戏中人物，暗示他的效忠之意。事后，朱洪章便让李凤官复原职，服役军中。〔马 鹏〕

爷爷变叔叔 1962年初，大理州白剧团参加云南省民族戏剧会演期间，有一次在昆明胜利堂公演，演出吹吹腔戏《杜朝选》。扮演剧中爷爷一角的是老艺人杨绍仁（大家尊称他为杨老伯），他化好妆后静坐在后台候场，只等上场时挂好髯口就出台。这时，有几个青年演员在后台打闹，杨老伯厉声呵斥道：“不要吵闹，各人检查好自己的道具，别到时在台上丢三拉四的，好好候

场……”他只顾骂得起劲，却忘了这时正该自己上场。待到别人提醒，他才慌慌忙忙跑出台去。一上场，同台演员见他没戴胡须，光着个没涂油彩的下巴，都忍不住发笑。杨老伯用宽袖子遮住脸面，对身旁扮演孙女的演员说：“今天失格了，忘了挂胡子，你不要叫我爷爷，改叫叔叔吧！”等演完戏，杨绍仁自己打自己的嘴巴，边打边说：“呸！呸！失格了！失格了！”劝大家要接受教训，候场时千万要思想集中，不要到台上出洋相。〔赵绍莲〕

谚 语 口 诀

(1)一装二唱三敲打。(演唱吹吹腔戏最讲究表演、唱腔、锣鼓的配合。)

(2)三斋不如一曲，三斋不抵一戏。(做三次斋事不如一场戏。吹吹腔戏与宗教及民俗有着密切的联系，演唱吹吹腔戏体现白族群众以演戏娱神祈求幸福美好的愿望。)

(3)男人体面唱场戏，女人体面接送亲。(白族人以演戏为荣，男人能上台唱一场戏，为最体面。)

(4)生齐肩，旦齐胸，小丑抓磕膝，花脸抓破天。(指各行当表演时手的位置。)

(5)生不过肩，不摇头；旦不甩尾，苦旦眼观鼻、鼻观心；探土(兵卒)要矮。(指行当的体态。)

(6)刀不离牌，枪不离根。(指握刀、耍刀枪的技巧。)

——以上口诀收集于洱源·凤羽地区 [赵绍莲编辑]

(7)大将分文武，小将要跳场，军师要点将，武将要坐场。(指将、帅的表演程式。)

(8)一文、二武、三龙、四虎、五略、六韬。(指将帅表演时的神态。)

——以上口诀收集于云龙·大达地区，[赵绍莲编辑]

其 它

匾 额

海市蜃楼 幻中是幻 莫作闲看
引古证今 弦歌雅化 作如是观
阳春烟景 阳春白雪 共乐春台
弦歌之声 歌叶南风 瑶台妙观

——以上匾额收集于洱源、凤羽县

九曲弦歌 以古为鉴 可证衣冠

——以上匾文收集于云龙石门

戏曲对联

（1）大花脸耀武扬威如果杀人还了得
小旦角装模作样是真女子岂能容

——鹤庆赵宏收集

（2）唱一曲农舍工具渔舍钓
鼓三响路停车马匠停工

——剑川李根吉收集

(3) 兄玄德弟翼德威震孟德
刀青龙将子龙帅师卧龙
——剑川李根吉收集

(4) 周常尚文礼乐宏模新景运
城不名武弦歌雅化庆升平
——收集于大理周城

(5) 松甸父老装成了紫袍玉带
梨园子弟唱出了白雪阳春
——收集于洱源大松甸

(6) 古人可即今人见
未事须从往事知
斯出矣
——收集于洱源兰林

(7) 演出古人新面目
何妨今日假衣冠

(8) 演戏庆民康锣鼓喧天诸邪避
登台祝国泰乐器声和四景安

(9) 戏中观文文中观戏能文者观文不能文者观戏
声内听音音内听声知音人听音少知音人听声

(10) 远看那台上红红绿绿，呀！不知是何缘故？
近听他口中言言语语，哦！都是这般情由。

- (11) 台上皆真台下不无台上事 观古鉴今
 戏中何假戏外常有戏中人
- (12) 情生景景生情情景相生戏中戏 世事似是
 我看你你看我你我互看谁是谁
- (13) 作忠作孝万古纲常非是戏
 为官为宦一时光景莫认真
- (14) 闻弦歌之声贤者亦乐此
 见羽旄之美乡人皆好之
- (15) 台上是何人个个须装扮
 曲中有甚意声声唱丰年
- (16) 一曲阳春歌不尽
 三年斗酒醉有余
- (17) 非幻非真只要留心大结局
 或今或古谁知着眼好排场
- (18) 布武修文宛然经济
 嬉笑怒骂俱是文章
- (19) 唱戏不如看戏好
 上台容易下台难

(20) 乾坤亦戏场请君试看戏中戏
俯仰皆身体对影徘徊身外身

(21) 诵经但愿一方泰
演戏难求四境安

(22) 甲木作高台莫谓登台传假事
戊宫演寿戏无妨将戏作真情

(23) 世事总归空何必以空为实事
人情都是戏无妨将戏作真情

——以上对联均由洱源波大邑张卓政、张寿培等提供

(24) 旦美哉生于韵也
丑极矣净面笑之
——洱源李元贞提供

白语对联

白 语

译 意

巧尼巧格双巧岛 巧人巧嘴说巧语
白子白妞自白仙 白子白女演白戏

——收于云龙宝丰

[以上匾文、戏曲对联均由赵绍莲编辑]

张相侯 (1797—?) 男, 字廷举, 号朝池, 排行第三。邓川旧治北门元井村人。道光壬午年(1822)中试, 钦点即用知县。曾历任广东四会、新安, 湖广巴陵等县知县。道光乙未年(1835)他刚卸广东四会县知县, 待任他职时回乡省亲, 曾赴云龙大达村探望他的姑娘张戴氏。

张相侯到大达后, 亲眼目睹此地偏僻落后, 文化极不发达, 乡民们经常聚众行赌、做香通跳神闹鬼。为了提倡时尚风化、根除陋习, 他倡议本村耆老乡绅效仿外地演唱戏曲, 向乡民作高台教化、启迪愚昧、倡导文明, 并代本村上书府台, 恳请恩准在大达村演唱吹吹腔戏。随后他让自己家乡邓川旧州温水的吹吹腔戏业余戏班到大达村唱戏, 并让大达村派人到邓川学唱吹吹腔戏, 从此大达村便开始演唱吹吹腔戏。此后在他任广东新安、湖广巴陵知县时也还经常记挂该地乡亲, 曾赠送给该村两块匾额, 被张氏族入保存至今。〔马 鹏〕

李贵文 (? —1862) 男, 云南云龙人, 白族。云龙箐干坪村第一代吹吹腔戏班长。

李贵文清道光年间在大理府国子监任司业职。道、咸年间他与云龙州郡六品军功把总赵育才, 奏请府台让箐干坪村演唱吹吹腔戏。准奏后二人从浪穹(今洱源)请来了戏师傅和唢呐师傅向村人传授技艺, 并倡议全村捐款为戏班到大理购置了半箱戏装和部分缨纱。卸官回乡后被公推担任箐干坪村第一任戏班长。此后箐干坪村的戏班长成为世袭传承, 清光绪年间其子李朝彦任第二代戏班长; 民国年间其孙李龙章(1901—1975)任第三代戏班

长；目前其曾孙李跃芳任第四代戏班长。〔马 鸣〕

张秀明 (1872—1952) 男，云龙人，白族。云龙县长新区大达村吹吹腔戏业余剧团生角演员、戏师傅。

张从小读书，聪明好学，中过秀才。以后在家务农。对书、画、扎裱有浓厚兴趣，并有所成就，特别对雕塑技艺颇高。中年以后，外出四处帮人塑像。原云龙县城旧址宝丰各庙宇的神像几乎都是他亲手所塑，作品形象逼真，栩栩动人。晚年因眼疾失明，但仍能摸着雕塑大佛神像。

张秀明十二、三岁就学唱吹吹腔戏，他个头高大，扮相威武，声音洪亮，擅演须生、老生、红生。如《风云聚会》中的赵匡胤、《康茂才挡谅》中的康茂才、《三出首》中的财神、《走麦城》中的关羽、《张松献图》中的张松等。由于文化较高、记忆力好，这些戏他都烂熟于心，唱、背如流，常当戏师傅讲戏提词。

晚年失明后，仍喜好唱戏，常常登台摸着演戏。如《三出首》中的财神、《走麦城》中的关羽，唱不走调，打不出岔，与人配合十分默契，功夫不减当年。

此外，剧团用的盔头、道具多由他制作绘画，与购来的相差无几。〔魏树生〕

劳万兴 (1874—1960) 男，云南鹤庆安乐村人；黑话人(彝族支系)。鹤庆打板箐吹吹腔戏业余剧团净角演员。

劳万兴生在高寒山区，从小生活艰难困苦，砍柴度日，也经常外出帮人扛滑竿、抬轿子，故有机会到县城和下关等地，接触到戏剧活动。其子顾跃元是打板箐吹吹腔戏业余剧团的主要演员、戏师傅、团长。

劳十岁学戏，师承丽江螳螂坝吹吹腔戏艺人杨仲元(劳万兴

的姑父)。他个头高大，扮相威武，做工认真，虽然嗓音一般，又无文化，但由于聪明好学，不怕吃苦，十几岁便能唱很多戏。在《兵困燕山》、《黑水关》、《王中秀征北海》、《取高平》等戏中较好地塑造了罗平、西川王、王中秀等将帅形象。他武打功夫特别好，能耍“罗家枪”、“小快枪”、“大刀花”等。此外，打板箐吹吹腔戏业余剧团的刀枪靶子都是就地取材，自己制作。劳万兴能制作各种刀枪靶子。〔魏树生〕

杨文卫 (1885—1960) 男，云南洱源人，白族。洱源县凤羽区兰林村吹吹腔戏业余剧团净角演员。

杨七岁读私塾，后在家务农，十五、六岁学木工、泥水杂活，二十岁左右常到保山、腾冲等地建盖房屋。中年以后又学会医理，很少外出，多在家乡行医看病，建房盖屋。

杨八岁拜师学戏，九岁登台，十五、六岁已能挑大梁唱主角。由于他聪明好学，吹、拉、弹、唱无一不会，生、净、丑样样皆能，主工净、丑两行。1905年前后他在腾冲不但学会了滇剧，而且跟人学了武功，刀、枪、剑、戟、锤、三节棍等耍得十分娴熟。还学得一手好字，抄录了许多滇剧剧本。中华民国初年，他从腾冲请来名叫高果的滇剧艺人，在家乡兰林教了半年多的滇剧。所以，兰林人既会唱吹吹腔戏，又会唱滇剧，吹吹腔戏中又有滇剧的韵味。中华人民共和国成立后，杨文卫虽然年过花甲，仍经常登台演戏，培养后生。每逢村里开会前，都要请他唱一板或打一段，以便把人集中起来。1953年响应政府演好戏、演新戏的号召，他和李元贞、杨屏翠根据演义小说编写了大本戏《逼上梁山》、《野猪林》、《鲁达拳打镇关西》等。

杨嗓音宏亮，讲口清楚，身体魁伟，动作滑稽。他演《黑访白》里的胡敬德、《兰季子会大哥》里的兰季子、《黄飞虎反五关》里的黄飞虎、《取高平》里的赵匡胤，都给观众留下较深的

印象。在《二狗争风》里扮演的假白狗，表情生动、性格幽默，学假白狗走路一段使观众笑得出眼泪，演到白狗妻即将落入假白狗之手时，他表演得非常逼真：眼中喷射出淫恶贪婪的目光，猥亵的动作夸张而强烈，使人讨厌愤慨。他的武功戏也特别吸引人，据传要起120斤的大刀撒豆难进，将刀背在背上，又拉起180斤的强弓，还要来个“魁星点笔”，腿不抖、身不晃、气不喘、色不变。〔魏树生〕

李俊轩 (1892—1951) 男，洱源人，白族。洱源县凤羽区兰林村吹吹腔戏业余剧团旦角演员。

李从小在家乡洱源兰林读私塾，十八岁毕业于洱源农业学校。之后，在漾濞、保山、腾冲等地教过书，亦当过土司的文书。

李十二、三岁拜师学唱吹吹腔戏。由于他文化高，记忆好，小小年纪就学了一肚子戏。能唱《打幽》、《曹甫走雪》、《周遇吉辞母》、《白狗争风》等戏。在腾冲教书时期，入过戏班子，经常和人四处唱戏。每年回家乡兰林村数月，把大量滇剧剧目移植成吹吹腔戏，如《闹都堂》、《黄飞虎反五关》等。他声音高亢，被人们称为金嗓子。主工旦角，但生、净、丑也很在行，对编剧、导演、脸谱、化妆也颇有研究。

李俊轩的变脸至今给观众留下较深的印象，在《白蛇传》“断桥”一折里饰青儿，能变二副脸；《庄子试妻》饰庄子，能变书生、妖怪、鬼脸三副；还传说他的关公脸能变三十六副。变脸时采用两个方法：一是先在白棉纸上画好各色脸谱，一齐贴在脸上，待变时迅速地一一撕下，现出新脸谱；二是在台上适当地方备好五种颜色，变脸时将五个手指蘸上各种颜色，快速在脸上画出新的脸谱。〔魏树生〕



杨 汉 （1892—1984）白族，大理大庄乡人。大理州白剧团老艺人、教员。曾当选乡、县、州人民代表；州、省政协委员；省文联委员，中国剧协、曲协会员，省剧协会员，州曲协名誉理事长。

杨出生在一个贫苦农民家庭，十一、二岁时便喜爱白族曲艺大本曲，师承同村的杨旺（教唱腔）、杨锋标（教三弦）、杨守知（教编曲词）。由于他勤奋好学，深得师傅赞许，在师傅的悉心教导下，杨汉很快掌握了大本曲的“三腔九板十八调”及一些唱本，并能单独进行演唱。但他不满足于学唱别人的唱本，因而自己也创作反映人民生活 and 具有时代特征的新曲目，如他编写的：“天不平来地不平，人间竟有人吃人。……得势猫儿雄似虎，凤凰落毛不如鸡。”以此来嘲笑贪官污吏的腐败无能，发泄对反动统治阶级的不满和仇恨。他不断向其它剧种、曲种学习、借鉴，博采众长来丰富自己的演唱内容和提高自己的演唱艺术，掌握了一大批文学价值较高的传统曲本。在长期的演唱实践中，总结出一套比较完善的唱腔音乐和独具特色的发声和演唱技巧。

建国后，党和政府对民间艺人的生活十分关心，艺人的政治地位提高了，杨汉精神焕发，心情舒畅地唱出了“老汉今年六十三，日子越过越喜欢”的词句，表达了他的心情。他积极参加社会活动，用大本曲宣传党的方针政策，创作演唱了《大理好风光》、《农业纲要四十条》等新曲目。1956年被选派到北京参加全国音乐周。后来被调到州白剧团当教员（当时为吹吹腔剧

团),时已68岁高龄,他不顾年迈体衰,跟随剧团上山下乡,深入到条件最艰苦的“跃进”山区,坚持教演员们大本曲唱腔。1962年,在全省民族戏剧观摩演出期间,在省文化局举行拜师会上,杨汉收了州白剧团青年演员赵绍莲、杨秋月、杨月明三人为徒。他向徒弟们分送了三个大碗,意为愿徒弟们掌握好演唱技术,吃好白剧这碗饭。

1963年,州白剧团排演了以杨汉收藏本为基础改编的白剧《柳荫记》,唱腔全部用的是杨汉为代表的南腔流派大本曲音乐。他不仅认真分析剧本,把握人物基调,注意人物性格和思想感情,还为此剧设计了一整套音乐唱腔。他不辞辛劳,一字一句教演员练唱,启发演员体会角色,揣摩人物性格,从人物性格化、感情化方面入手。曲调因词而异、因情而变,充分发挥了大本曲唱腔的优势和特点,塑造出祝英台、梁山伯的白剧舞台形象。在《柳荫记》一剧中,用了具有特殊效果的〔道情调〕、〔上坟调〕、〔祭奠调〕等,丰富了白剧唱腔,收到了戏剧性的效果,特别是祝英台的唱段“哭五更”和梁山伯的唱段“开药单”更是脍炙人口,成为能单独演唱的精粹唱段,很快在群众中推广普及。当时,白剧团的《柳荫记》一剧轰动了全州各县,这跟杨汉对白剧事业的贡献是分不开的。继传统剧《柳荫记》之后,杨汉又为现代戏《夺印》设计了一套完整的唱腔,州白剧团一直把这套唱腔作为教材印发推广沿用至今。

杨汉毕生从事大本曲演唱,对大本曲的演唱艺术和技巧深有研究,花了不少心血,总结出一套科学的发声方法,即讲究运气、呼吸,使小腹丹田之气传到胸腔——喉部——头腔——鼻腔产生共鸣。运气过程中,他双肩微微晃动,使气息得到控制,发声均匀,声音圆润而又不伤声带。他讲究音韵,掌握抑扬高下,吐字清楚,注意字正腔圆。演唱得有骨有肉,声情并茂,使观众得到美的艺术享受。

杨汉还为白剧事业培养了一批年青人,如杨洪英、董汉贤、

陈丽仙等，为大本曲成为白剧主要声腔之一，为白剧音乐发展贡献了力量，被大理称为“南腔第一人”。〔赵绍莲〕

尹述尧 (1895—1962) 男，云龙旧州汤邓人，白族。汤邓吹腔戏业余剧团旦角演员。

尹原在云龙宝丰居住，后迁汤邓。在本村务农，家境贫寒。幼时读过几年私塾，聪明好学，成绩优异。由于热心于公益事务，做事认真，故在地方颇有威信。

尹十三岁开始学唱吹腔戏，专攻旦角，声音甜润，做工细腻，生动逼真。他擅演《火烧磨房》中的乔氏、《王宝钏》中的王宝钏、《穆桂英下山》中的穆桂英等。他的武功功夫较为出众，特别在《花园扎枪》一戏中，他扮演的赵美蓉，在辟四门时耍动的花枪干净利落、撒豆难进。他的青衣、摇旦也很有特点。在《火烧磨房》中饰演乔氏，走的摇旦小跳步风趣滑稽，动作夸张，走一步摇三摇，提腿较高，眼睛左右梭动，一步一个表情，一出场就引人发笑，给观众留下较深的印象。〔魏树生、张绍兴〕



杨绍仁 (1905—1973) 大理喜洲仁里邑村人，白族。

杨年轻时聪明活泼、爱玩爱唱，他经常跟着马帮外出做生意，跋山涉水跑了许多地方，学会了很多民间唱调、白族调子及大帛曲等，积累了丰富的素材。大帛曲通常是触景生情，见什么唱什么的即兴创作，没有丰富的知识和敏捷的才思是难以做到的。杨绍仁见多识广，了解和熟悉很多地方的风土人情，熟悉白

族民歌的唱词格律和音韵规律，编唱了很多调子。在赶马途中，他经常边走边唱，见山咏山，见水吟水，以物寓人，为他后来成为著名北腔大本曲艺人打下了坚实的基础。

建国后，他积极参加民族民间文艺活动，曾多次参加省、州、县的民族文艺会演，受到群众的欢迎。1958年，杨绍仁参加了大理市业余文工团，并担任大本曲唱腔教员。他创作、导演了大本曲剧《喜讯》，并担任剧中父亲一角。又在新编吹吹腔戏《杜朝选》中饰李忠厚、大本曲剧《朝珠树》中饰贡爷。他的演唱特点是曲调高亢激越，嗓音宏亮，吐字清楚，北腔韵味十足。在表演方面，他擅于运用大本曲的各类唱腔来表现不同人物的思想感情，如在《喜讯》一剧中，父亲与女儿争执时所唱的〔高腔脆板〕，几十句唱词一气呵成，情绪激昂；在《杜朝选》一剧中，一曲〔哭皇天〕唱得悲凉苍衰，使人听了咽喉作哽……。他经常教导青年人要勤学苦练，演出时要认真严肃、一丝不苟。他为人正直，处处为人师表，对白剧唱腔发展有很大贡献。

1960年他出席了全国第三次文代会，后来到北京参加全国少数民族群众业余艺术观摩演出大会，受到党和国家领导人的接见。回来后，一直在大理市吹吹腔剧团工作。1960年底，随剧团下放到花甸坝农场劳动，他不顾年老积极参加劳动，带领青年们挖地，种洋芋、药材等，还坚持给青年人教唱腔。1962年，随剧团参加云南省民族戏剧观摩演出，在省文化局举办的拜师会上，杨绍仁收了州白剧团演员段永庆为徒，将自己演唱经验、演唱风格毫不保留地传授给他。〔赵绍莲〕

张李人 （1908—1983）男，大理湾桥人，白族。大本曲三弦手。

张李人原名李正光，出生在大理湾桥罗久邑村的一个贫苦农民家庭，因患眼疾自幼双目失明。后来在北乡张家做上门婿，改名张李人。

张从小酷爱民间音乐艺术，青年时期曾拜大本曲艺人杨汉为师，由于他学习刻苦努力，加上记忆力强，吹、拉、弹、唱样样皆会，是南腔大本曲流派的重要传人之一。

他在替前辈艺人伴奏时，记下许多曲目，代表曲目有《赵五娘寻夫》、《血汗衫》、《门楼赏雪》等。他伴奏时能配合演唱者的感情和曲本内容情节变化，使三弦弹奏出神入化，闻之如泣如诉，哀怨感人，与演唱者的演唱融为一体。他弹唱时腔自心出，弦随心发，无拘无束，不受羁绊。他擅用“压弦法”，用食指拨弄弦索，使三弦声音柔和细腻。张李人弹奏三弦的功底深厚、音量大、技巧高，形成了自己的独特演奏风格。

张李人虽然是个盲人，但积极参加群众文化活动，经常抱着三弦义务为群众弹唱；栽秧时节，他站在水田里为群众吹奏喇叭，以鼓舞大家生产劳动热情，深受群众欢迎。他还两次翻山越岭到花甸坝农场为职工慰问演出，曾多次被聘到大理市业余文工团、大理市吹吹腔剧团当教员。在为大本曲剧《上关花》伴奏中，突出了三弦的重要功能，使该剧的民族风格更浓，在使大本曲音乐发展成为白剧主要声腔之一的工作中有着重大贡献。〔金涌〕



杨元寿 （1935—1967）白族，剧作家。剑川县金华镇早街人。

杨元寿1940年至1947年在剑川金华小学及中学读书。1948年在校读书时就参加了中共滇西工委组织的地下革命活动，1949年至1950年参加边纵七支队及地方政权工作。1951年至1954年经组织同意，回剑川中学继续读书，高中毕业后吸收到剑川县文化馆

工作。1959年调剑川县文工团任编导，同年调剑川县文化馆任馆长。1965年调大理州白剧团任创作员。1967年元月殁于“文化大革命”之中。

杨元寿从1959年开始从事文艺创作，发表了剧本、小说、诗歌、评论、民间文学作品等。他1959年为剑川文工团创作的歌剧《矿山姑娘》参加了州文艺调演并获奖；创作的小说《三斤红糖》，收入大理州庆祝国庆十周年文艺献礼办公室编印的《小说散文选》。1960年，他和乐夫、永堂翻译整理的叙事诗《东山人之歌》发表在《边疆文艺》第六期。1962年，《边疆文艺》发表了他创作的散文《白云深处》。1963年，他和李晴海、薛子言、陈兴创作的白剧《红色三弦》，从1964年至1966年先后到昆明、成都、北京演出，受到好评。他翻译的白族诗歌《难忘的会见》、《献给子弟兵》、《老李昌》等在报刊发表。他整理的剑川民间故事《郊边牧笛》等被上海文艺出版社、云南人民出版社收入《白族民间故事集》出版。

杨元寿在文化馆工作期间，积极从事群众文化工作，为白剧的普及做了大量的工作。1964年他在剑川组织了白剧唱腔演唱培训班，印发了五百多本白剧唱腔集，并亲自给农村业余文艺爱好者授课，教唱白剧唱腔，辅导排练。〔陈瑞鸿、张 文〕

后 记

《白剧志》经过编辑组近四年的努力，现已成稿。

自1984年秋天编辑组成立以来，成员们深入白剧流布区域，并到省内、外进行比较广泛全面的调查研究。在整个调查过程中，访问老艺人，组织座谈，普查戏曲文物，收集戏曲古抄本、脸谱，录制剧目、音响资料，翻阅史籍，查证核实，做了大量艰苦的工作。

在编写过程中，编辑组的同志们以高度的责任感，严格按照体例，进行选条、开条、撰写、编辑。对存疑的问题反复考证落实复核后方收入书中；对不同观点的看法均实事求是地采取诸说并存，给后人提供研究线索，力求使《白剧志》真正成为具有真实性、翔实性、科学性、资治性的民族戏曲剧种专志。但由于水平所限，至今仍未能尽如人意，恳切期望专家、学者、同行和广大读者批评指正。

《白剧志》的编纂是在大理州文化局的领导下，在州委、州政府的关怀支持下开展工作的。它得到了各县、市文化局，州白剧团，云龙、洱源、鹤庆文工队和各业余吹吹腔戏社团，基层文化馆、站及各乡村干部同志们的积极支持、配合和帮助；它得到了许多在大理州从事史学研究、文化工作的老前辈、老领导、专家、学者张旭、杨永新、张树芳、周枯、苏丹等的热情帮助。《白剧志》从撰写、编辑到出书，业务上始终是在《中国戏曲志·云南卷》编辑部的具体指导下进行工作的。它得到了省内有关方面专家、学者金重、黎方、曹汝群、顾峰以及省外研究戏曲的专家流沙、文忆萱、贾古等多方面热情的具体指导和帮助；《傣剧志》、

《云南壮剧志》、《彝剧志》编辑组的同志，也给我们提了许多宝贵意见。由于以上各方的大力支持和编辑组的艰苦努力，方能使《白剧志》得以完成。对以上各界人士，在此一并致以诚挚的谢意。

大理州文化局《白剧志》编辑组

一九八九年三月二十日

附 录

主要参考书目

- 晋·常璩《华阳国志》
唐·樊绰《蛮书》
唐·李德裕《李文饶文集》
宋·李昉等《太平御览·云南记》（卷695）
宋·司马光《资治通鑑》
宋·欧阳修《新唐书》
宋·王溥《五代会要》
元·脱脱等《宋史》
明·阮元声《南诏野史》
明·《杨升庵诗词选》
明·章璜《图书编六则》
明·重修《邓川志》
明·何良俊《四友斋曲说》
明·王图一《晋宁诗文徵》（卷二）
清·胡蔚《南诏野史》
清·康熙《鹤庆府志》
清·康熙《顺宁府志》
清·雍正《赵州志》
清·《清实录·高宗实录》
清·乾隆《钦定四库全书》（史部·滇略）
清·嘉庆《楚雄县志》
清·道光《浪穹县志》

- 清·咸丰《邓川州志》
清·光绪《鹤庆州志》
清·杨琮《滇中琐记》
清·师范《滇系》（杂载一册）
清·周之烈《鸿雪诗抄》
清·杨载彤《岷谷诗草》
清·桂馥《后四声猿》
清·赵式铭《滇海曲》
中华民国·《大理县志稿》
中华民国·杨润蒸《乔后井历史杂志》
李霖灿《南诏大理国新资料的综合研究》
徐嘉瑞《大理古代文化史稿》
《大百科全书·戏曲曲艺卷》
《中国戏曲曲艺辞典》
《大理白族自治州概况》
张文勋《白族文学史》
李缙绪《白族文学史略》
尤中《西南民族史论集》
张庚、郭汉城《中国戏曲通史》
杨明《戏曲杂谈》
杨明、顾峰等《滇剧史》
《云南回民起义史料》
《大理州文化局赴江西等省探寻吹吹腔戏调查报告》

□ □
 □ □
 □ □
 □ □
 □ □
 □ □
 □ □
 □ □ □ □
 □ □ □ □
 □ □
 □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □

[illegible]

1 2 3
 1 2 3 4
 1 2 3 4 5
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3
 1 2 3 4 5
 1 2 3 4 5
 1 2 3 4 5
 1 2
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 1 2 3
 1 2 3
 1 2
 1 2 3
 1 2
 1 2 3
 1 2
 1 2 3
 1 2
 1 2
 1 2
 1 2
 1 2 3 4 5 6 7
 1 2 3 4
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 9

[illegible]

□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □
□ □
□ □ □
□ □ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □

100

100

11

□ □ □

111

111

100

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □